

# MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 17

Erdmute Schwarmath

Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

ERDMUTE SCHWARMATH

MUSIKALISCHER BAU  
UND SPRACHVERTONUNG  
IN SCHUBERTS LIEDERN



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

1969

MÜNCHENER UNIVERSITÄTS-SCHRIFTEN

Philosophische Fakultät

Gedruckt mit Unterstützung aus den Mitteln der Münchener Universitäts-Schriften

© 1969 by Hans Schneider, Tutzing

Satz und Druck: Ernst Vögel, München 22, Kanalstraße 10

# INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung . . . . .	7
I. TEIL	
FUNKTIONEN VON GERÜSTBAU UND PERIODE, DARGE- STELLT ANHAND VON BESPRECHUNGEN GANZER LIEDER	19
A. Der Gerüstbau als tragendes Konstruktionsprinzip in der letzten von mehreren Fassungen . . . . .	
1. <i>Erlkönig</i> (Goethe) . . . . .	21
a) Vergleich der Fassungen . . . . .	21
b) Begründung der Wahl des Liedes als Ausgangsstück . . . . .	40
c) Zusammenhang des Gerüstbauprinzips mit dem sog. „roman- tischen Liedtypus“ . . . . .	41
2. <i>Auf dem See</i> (Goethe) . . . . .	42
a) Vergleich der Fassungen . . . . .	42
b) Zur Vergrößerung des daktylischen Rhythmus . . . . .	49
c) Funktionen von Pausentakten . . . . .	53
B. Gerüstbau und Periode als Sinnstrukturen . . . . .	
1. <i>Die junge Nonne</i> (Craigher) . . . . .	59
a) Das Lied . . . . .	59
b) Isolierung von Gerüstbau und Periode durch die Lage des Klaviersatzes . . . . .	65
2. <i>Gondelfahrer</i> (Mayrhofer) . . . . .	71
3. <i>Kriegers Ahnung</i> (Rellstab) . . . . .	78
4. <i>Die Sterne</i> (Leitner) . . . . .	81
a) Das Lied . . . . .	81
b) Vergleich mit <i>Gondelfahrer</i> . . . . .	89
5. <i>Wehmut</i> (Collin) . . . . .	90
a) Das Lied . . . . .	90
b) <i>Fahrt zum Hades</i> (Mayrhofer) als Vorstufe . . . . .	101
c) Über den Quartbaß in Schuberts Liedern . . . . .	105



## II. TEIL

DER BAU VON LIEDABSCHNITTEN . . . . .	119
A. Die instrumentalen Teile . . . . .	121
1. Sich öffnende Klaviervorspiele . . . . .	121
a) Vergrößerung des letzten Satzgliedes . . . . .	121
b) Verdichtung durch Abspalten eines Motivs aus einer Zwei- taktverbindung . . . . .	124
c) Verdichtete Wiederkehr <i>eines</i> Motivs . . . . .	131
d) Fünftaktige Vorspiele . . . . .	131
2. Schließende Klaviervorspiele . . . . .	135
a) Vergrößerung des letzten Satzgliedes . . . . .	135
b) Asymmetrisches Verhältnis zweier Teile . . . . .	138
c) Fünftaktige Vorspiele — viertaktiger Perioden-Vordersatz im Lied . . . . .	143
d) Kontraktion beider Halbsätze der ersten Lied-Periode im Vorspiel . . . . .	146
3. Nachspiele . . . . .	149
B. Schlußabschnitte . . . . .	152
1. Funktion der Gerüstbaustruktur in Schlußteilen . . . . .	152
2. Schlußbildungen in Periodenstruktur . . . . .	158
C. Vorbereitung von ‚Reprisen‘ . . . . .	169
1. Umkehrungsverhältnis zwischen überleitendem Satzglied und Reprisebeginn . . . . .	169
2. Isolierung der die Reprise strophisch einleitenden Konjunktion . . . . .	180
3. Einführung der Reprise durch ein vergrößertes, ungeradtaktiges Satzglied . . . . .	182
Nachwort . . . . .	189
Ausgaben . . . . .	191
Textausgaben . . . . .	191
Verzeichnis der zitierten Literatur . . . . .	191
Abkürzungen . . . . .	193
Register der zitierten Lieder Schuberts . . . . .	195

## Einleitung

Die vorliegenden Studien gehen in ihrer Fragestellung nach Zusammenhängen zwischen musikalischem Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern von einer Untersuchung der harmonischen Struktur aus. Sie beschäftigen sich nicht mit den sogenannten Formen des Liedes, wie sie in den Arbeiten von L. Scheibler, M. Bauer, P. Mies, auch M. A. Souhay, H. J. Moser, E. Bücken, R. Stöckl u. a. behandelt worden sind, sondern sie erfassen den musikalischen Satz als Bau aus einzelnen, aneinandergefügt Gliedern.

Die Darlegung der angewandten Methode für das Bestimmen von Gliederungseinheiten verlangt eine Auseinandersetzung mit Hugo Riemanns System der Analyse musikalischer Werke<sup>1)</sup>. Riemann wurde von Problemen der Phrasierung auf die Frage nach der „Gruppenbildung“ (Die Elemente der musikalischen Ästhetik, 139) innerhalb eines Satzes geführt, die er als metrische Ordnung zu erfassen versucht. In Ablehnung der ausschließlich „abstrakte Zeit“ gliedernden Akzenttheorie Moritz Hauptmanns<sup>2)</sup> (Elemente, 140) und der aus ihr resultierenden „Kette, in welcher jedes Glied Nachbildung der vorausgehenden und Vorbild für das folgende ist“ (Elemente, 139), versteht er „Rhythmus“<sup>3)</sup> als „sinnlich wahrnehmbares Geschehen in der Zeit nach einem . . . von der Natur gegebenen Einheitsmaß“ (Elemente, 140), das korrespondierenden „musikalischen Inhalten“ verschiedene „metrische Qualität“ (Gewicht) verleiht. Riemann bestimmt als metrische Sinneinheit für die Gliederung jedes musikalischen Satzes die „achtaktige Periode als normatives Grundschema“ (System der musikalischen Rhythmik und Metrik II, 4. Kap. § 18). Er entwickelt seinen Periodenbegriff aus der Übertragung der Gewichtsverhältnisse innerhalb des Einzeltakts (4/4), die er nach dem Prinzip „Aufstellung-Beantwortung“ als auftaktige Folge von leicht-schwer versteht, auf die höheren Einheiten der Zwei- und Viertaktgruppe und der

<sup>1)</sup> Es bestehen Übereinstimmungen zwischen dieser Einleitung und den Abschnitten I und X der „Voraussetzungen“ in Arnold Feils Habilitationsschrift, „Studien zu Schuberts Rhythmik“, München 1966, bei deren Veröffentlichung der Einleitungsteil meiner Arbeit bereits abgeschlossen war. Die entsprechenden Kapitel verbindet das Anliegen, Voraussetzungen für die Methode der Untersuchung musikalischer Sätze zu schaffen. Beide Verfasser referieren dabei im wesentlichen. Da jede Arbeit ihre eigene Konsequenz besitzt, scheint es mir dennoch sinnvoll, die korrespondierenden Abschnitte bestehen zu lassen.

<sup>2)</sup> Moritz Hauptmann, Die Natur der Harmonik und Metrik, Leipzig 1853.

<sup>3)</sup> Riemann bezeichnet das hier gemeinte Metrum meist als „Rhythmus“, da nach seiner Lehre Metrum als Rhythmus durch das Bewußtsein erfaßt wird. Vgl. dazu auch: Elemente, 141: „Die Lehre von der symmetrischen Zusammenordnung der rhythmischen Einheiten zu Bruchstücken größerer Bildungen nennt man Metrik.“

achttaktigen Periode; es ergibt sich eine Potenzierung der antwortenden Schlußgewichte in den symmetrisch aufeinander bezogenen Einheiten:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	Takt
1	2	1	3	1	2	1	4	Gewichtsstufe

(vgl. Vademecum der Phrasierung, 99; System, 13). Dieser metrische Aufbau<sup>4)</sup> ist für Riemann „Grundlage der Formgebung“ (Gr. Kompositionslehre I, 101, System, 198), er ist sogar „allein . . . imstande, Formen zu bilden“ (Kompositionslehre I, 54), unabhängig von harmonischer und melodischer Ausfüllung (System, 200/201; Kompositionslehre I, 48). Er liegt seinen Analysen musikalischer Sätze als „Maßstab“, als „Wertmesser“ zugrunde (System, 307). Die Taktzahlen in ihrer oben angeführten Bedeutung als Gewichtsträger im einfachen symmetrischen Periodenbau werden bei der Untersuchung komplizierterer konkreter Sätze zu „Rangzahlen“, Repräsentanten ihrer metrischen Qualitäten im achttaktigen Bezugsschema (Kompositionslehre I, 101; Vademecum der Phrasierung, 98—100). Eigenständig ungeradtaktige Satzglieder existieren nicht für Riemann, sie werden durch Umdeutungen dem achttaktigen Schema eingefügt; selbst die sogenannte „Takttriole“, die Riemann ausdrücklich von den „durch Elision entstehenden Dreitaktigkeiten“ unterscheidet (Kompositionslehre I, 131), wird einer höheren Zweiereinheit untergeordnet (vgl. auch System, 102). Riemanns lückenlos geschlossenes System wurde mit bewunderungswürdiger Konsequenz aus dem Willen geschaffen, *ein* Einheitsmaß für die Gliederung musikalischer Sätze aufzustellen; doch abgeleitet aus musikalischer Realität, wie er mit Nachdruck betont, ist dieses Maß selten. Das Erfassen eines musikalischen Ablaufs durch ein metrisches Schema, das zudem rein von der Vorstellung des Dynamischen bestimmt wird, erweist sich als abstrakt.

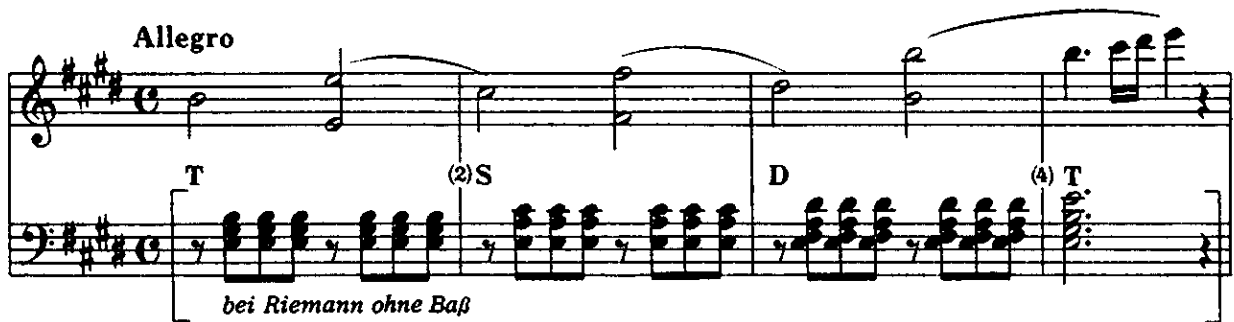
Die folgenden Untersuchungen gehen von einem anderen Verständnis der Periodenstruktur aus. Sie werden sich mit der Periode als Gliederungseinheit nur sekundär, in ihrem Zusammenwirken mit einem grundsätzlich andersartigen Konstruktionsprinzip, dem „Gerüstbau“<sup>5)</sup>, beschäftigen. Beide Prinzipien sollen in Abgrenzung gegen Riemann beschrieben werden.

<sup>4)</sup> Als „rhythmisch“ bezeichnet z. B. Kompositionslehre I, 22, 48, 50, 54, 101; Elemente, 139, 140; System, 200.

<sup>5)</sup> Bei der Erklärung von Periode und Gerüstbau beziehe ich mich auf Ausführungen von Georgiades in den Vorlesungen:

Einführung in den Wiener klassischen Satz, WS 1963/64; Ausgewählte Werke von Haydn, Mozart und Beethoven, SS 1964; Mozarts Instrumentalmusik, SS 1966; und der Übung: Die Funktion der Harmonie im Wiener klassischen Satz, WS 1963/64 im Rahmen des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München, sowie auf: Georgiades, Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, Mozart-Jahrbuch 1950, 76—98, und Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, Kap. Gerüstbau und Periode, S. 69 ff.

Als Beispiel für Riemanns Auffassung des Verhältnisses von Harmonie und Metrum zitiere ich seinen Kommentar zur Verteilung der Gewichte in der ersten Viertakteinheit der Klaviersonate *E-Dur* op. 14,1 von Beethoven (Vademecum der Phrasierung, 46; die Phrasierungsbögen sind aus „L. v. Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten“, II, 50 ergänzt):



„Das metrische Gewicht der Halben ist durch die Taktstriche klargestellt, d. h. die beginnende Halbe ist als erste im Takte schwer, repräsentiert aber eben darum noch gar nicht eine Bewegung in Halben, sondern eine solche in Ganzen, welche erst mit der zweiten Note in eine Bewegung in Halben übergeht. Die beginnende Ganze (d. h. also der erste Takt) wird durch den Harmoniewechsel auf den zweiten Takt als leichte verständlich, und die Kadenz T S D T kommt glatt auf den vierten Takt zum Abschluß“<sup>6)</sup>.

In dieser kurzen Beschreibung sind bereits die wesentlichen Grundsätze seiner Theorie enthalten:

- a) das Negieren der „Anbetonung“ als einer „Scheinform“, da „sogleich nach dem anbetonten Anfange die Auffassung zu in- oder abbetonten Formen übergeht“ (Mus. Dynamik und Agogik, 244),
- b) die Auftakttheorie nach dem „Kardinalsatz der Metrik, daß alle leichten Zeiten im Prinzip Auftakte, d. h. zur nachfolgenden schweren überführende sind“ (Elemente, 179),
- c) die Gewichtsbestimmung der Takte auf Grund von Harmoniewechsel (Vademecum der Phrasierung 38, 45—47, 52; Elemente, 178, Kompositionslehre I, 25, 256),
- d) die Potenzierung der Gewichte, angezeigt durch die „Rangzahlen“, die in diesem einfachen Beispiel noch den Taktzahlen entsprechen,
- e) die für seine Analysen bezeichnende Methode, allein die Melodiestimme als den ganzen Satz repräsentierend anzugeben.

<sup>6)</sup> In dynamischer Hinsicht würde Riemann nach seiner frühen Schrift „Musikalische Dynamik und Agogik, 1884, 186 zusätzlich für T. 1/2 als „harmonisch-positiver“ Verbindung ein crescendo fordern, für T. 3/4 als „harmonisch-negativer“ ein diminuendo.

Aus dem Zusammenwirken der Bestimmungen a—d versteht Riemann den metrisch-harmonischen Aufbau der vier Takte, einem Halbsatz, als:

leicht-schwer-leicht-schwerer.  
 $\begin{matrix} 1 & 2 & 1 & 3 \end{matrix}$

Takt 2 ist allein infolge seiner Stellung schwer, sein Gewicht wird aber hier besonders durch den Harmoniewechsel zur Subdominante (!) motiviert (vgl. dazu Vademecum der Phrasierung, 38/39); Takt 4 überbietet ihn an Gewicht durch neuen Harmoniewechsel und „beantwortende“, „schließende“ Funktion, deren Schlußwirkung rein metrisch aufzufassen ist, unabhängig davon, ob, wie hier, der Tonikaklang erscheint oder ein anderer, die Dominante (s. Vademecum, 39, Bsp. 83, 84, 88), die Subdominante (s. Vademecum, 39, Bsp. 87) oder die VI. Stufe (Mus. Dynamik, 260; vgl. dazu System, 200/201).

Bei unserer Fragestellung nach der musikalischen Gliederung ist nicht primär die Gewichtsetzung von Bedeutung, sondern die konstruktive Kraft der Harmonie. Nach den Spannungsverhältnissen, die durch die Klangfolgen geschaffen werden, verstehen wir das viertaktige Sätzchen folgendermaßen: T. 1: Setzen der Tonika, Ruheklang; T. 2: harmonisches Öffnen zur Subdominante, Spannungsklang; T. 3: weiteres Öffnen zur Dominante, Intensivieren der Spannung; T. 4: Schließen zur Tonika, Rückkehr in den Ruheklang.

Es liegt ein rund in sich geschlossener Kadenzverlauf vor, ein kleines autarkes Satzglied, das weder harmonischer noch metrischer Ergänzung bedarf. Dabei ist die Spannungsintensität der Dominant-Funktion hier relativiert, eingebunden in den im Baß liegenden Grundton *e*. In schematischer Darstellung läßt sich das beschriebene Viertaktsätzchen in dieser Gliedgestalt wiedergeben:

$\overline{\quad \quad \quad \quad \quad} \quad 7).$   
 $\begin{matrix} T & S & D & T \end{matrix}$

Die Konstruktion eines musikalischen Satzes wird im folgenden vor allem von der schließenden oder offenbleibenden Faktur solcher Glieder her erfaßt werden. Fragen wir einer Abgrenzung gegen Riemann wegen auch nach der Verteilung der Gewichte, so stellen wir fest, daß das Setzen einer Tonika stets als Schwere zu betrachten ist. In dem kurzen Viertaktglied, das nur die einfachsten Kadenzstufen enthält, ergibt sich so die Folge: schwer-leicht-leicht-schwer; doch erlaubt allein die gedrängte, knappe Gestalt dieses Gliedes eine solche Festlegung. In großräumigeren Gliedern ist die Gewichtsbestimmung mit Vorsicht zu handhaben. Wir beschrän-

<sup>7)</sup> Die in dieser Arbeit verwendeten Zeichen und Sigel zur graphischen Darstellung sind von Georgiades übernommen, wie er sie heute — etwas abweichend von seiner früheren Handhabung — in seinen Vorlesungen und Schriften verwendet.

ken uns darauf, die ruhende Schwere der Tonika als Gewicht in gliedernder, anfang- oder schlußbildender Funktion aufzufassen.

Gegen Riemanns Auftakttheorie und die damit verbundene Leugnung des Anfangsgewichts ist vielfach protestiert worden; einer seiner ersten Gegner war Theodor Wiehmayer, der auf Moritz Hauptmanns Grundsatz: „Es hat ein Erstes gegen sein Zweites die Energie des Anfangs<sup>8)</sup> und damit den metrischen Akzent“ (Hauptmann, a.a.O. 241) zurückgriff und in seiner „Musikalischen Rhythmik und Metrik“ eine metrische „Reihe“ von einem *Anfangsgewicht* höchster Ordnung aus entwickelte<sup>9)</sup>. Die oben gegebene Beschreibung der ersten vier Takte der *E-Dur-Sonate*, für Riemann durch ihre metrische Gestalt ein Vordersatz („aufstellender erster Halbsatz“), für uns durch ihre harmonisch schließende Gestalt Nachsatzstruktur zeigend, fügt sich weder in Riemanns noch in Wiehmayers präexistierende metrische Reihe. Beide gehen bei der Aufstellung ihrer Schemata davon aus, daß eine metrische Einheit die Gewichte der Zählzeiten eines Einzeltaktes in einer Vergrößerung widerspiegele. Riemann vertritt die Theorie der in Potenzen der Zweizahl anwachsenden Schlußgewichte, Wiehmayer nimmt umgekehrt ein höchstes Anfangsgewicht an. Die Problematik eines aus der Übertragung von Schlagzeiten entwickelten Systems zeigen ihre musikalischen Analysen. Die feste, harmonisch-metrisch kompakt geschlossene Struktur der Anfangstakte der Sonate widersetzt sich als elementarer Kadenzvorgang einer Einordnung in eine Reihe mit regelmäßig wechselnden Gewichten, sei es als Folge leicht-schwer, sei es als Folge schwer-leicht bei gleichzeitiger Gewichtspotenzierung.

Es scheint mir wichtig festzustellen, auf welche Weise die Reihe von Hauptmann und Wiehmayer, deren Gewichte (bzw. Akzente) stets auf ungeradzahlige Zeitwerte fallen, Schlüsse im vierten oder achten Takt erfaßt. Wiehmayer betrachtet Schlüsse nach dem Zusammenwirken von Melodie und Metrum als „männlich“ oder „weiblich“ (Mus. Rh. u. M., 140). Da er nach Bedarf in „Klangfüßen“, „kleinen“, „großen“ oder „Normaltakten“ gliedert, treffen seine männlichen Schlüsse meist wunsch- und systemgemäß auf einen ungeradzahligen schweren Wert; für ihn ist eine „auf den achten (un-

---

<sup>8)</sup> Allein diese Formulierung scheint mir darauf hinzuweisen, daß Hauptmann in seiner vorwiegend abstrakt, philosophisch gehaltenen Abhandlung, die sehr vorsichtig alle Möglichkeiten „positiver“ und „negativer“ metrisch-harmonischer Bildungen berücksichtigt, mit seinen metrischen „Akzenten“ mehr meint als bloß skandierendes Zeitmessen.

<sup>9)</sup> Wiehmayers Anliegen (Musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg 1917) war vor allem eine Trennung der „nach einem starren Schema erfolgenden metrischen Betonung“, die er als „leere Form“ bezeichnet (S. 44), von der „logischen Betonung“ als dem „Prinzip des Lebendigen, Wechselvollen“ (S. 100). Riemanns System impliziert eine Deckungsgleichheit der von Wiehmayer unterschiedenen „Betonungen“.

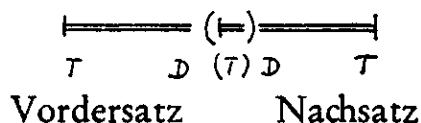
betonten) Klangfuß“ fallende Tonika „ungewöhnlich“ (a.a.O. 146). Hauptmann (Natur der Harmonik und Metrik, Abschnitt: Der rhythmische Schluß, 294—98) erkennt, daß eine Schlußbildung etwas „metrisch Entgegengesetztes“ darstellt, daß eine Reihe „metrisch-positiver Doppelglieder“ (d. h. die Folge „akzentuiert — nicht akzentuiert“) durch ein „Doppelglied“ beendet werden muß, mit dem sich die Folge der Akzente umkehrt in „nicht akzentuiert — akzentuiert“. Er versteht jedoch die Schlußbildung als Vorgang auf der Ebene des Rhythmus — „rhythmische Formation“ einer „negativen Zweizeitigkeit“ (Folge: nicht akzentuiert — akzentuiert) —, der die Ebene des Metrums übergeordnet bleibt, welche ausschließlich „metrisch-positive Doppelglieder“ enthält.

Gegen die Riemannsche Periode ist noch eine weitere Abgrenzung zu unternehmen: Zugleich mit der rein dynamisch aufgefaßten Korrespondenz ihrer sich nach den Schlußgewichten überbietenden Halbsätze muß ihre Beschränkung auf acht Takte abgelehnt werden<sup>10)</sup>, die Riemann wieder allein aus metrischen Gründen, d. h. wegen der Erfäßbarkeit ihrer „rhythmischen“ Struktur durch das Bewußtsein, vornimmt (vgl. Kompositionslehre I, 50). Er sucht z. B. in zwei Menuetten von Fux und Telemann (Kompositionslehre I, 42, Bsp. 37, und 45, Bsp. 43) nach motivischen Beziehungen zwischen den metrisch als „Halbsätzen“ verstandenen Takten 1—4 und 5—8 und muß schließlich „zugeben“, daß in diesen Fällen Halbsatzverhältnis zwischen achttaktigen Sätzen besteht. Doch beharrt er darauf, sie als zwei Achttakteinheiten zu bezeichnen, die „dieselbe rhythmische Sachlage“ zeigen (Kompositionslehre I, 50). Sein Vergleich mit einem langen Satz, dessen „durch ein Semikolon abgetrennte Hauptgliederung jederzeit ohne Schaden in zwei durch Punkte abgegrenzte Sätze“ zerlegt werden kann, ist nicht zutreffend. Der Halbschluß am Ende eines Vordersatzes bedeutet harmonisches Offensein, sein Spannungsklang macht einen Halbsatz — gleich welchen Ausmaßes — der Ergänzung durch einen zweiten, schließenden Halbsatz, einen Nachsatz, bedürftig. Riemanns Annahme einer identischen „rhythmischen Sachlage“ für die Schlüsse der genannten Menuette, T. 8: Halbschluß, T. 8 der Wiederholung: Ganzschluß, kann nicht zugestimmt werden. Die Dominante als offener Klang wird im Verhältnis zu ihrem Gegenpol, dem ruhenden, schweren Klang der Tonika, als leicht aufgefaßt.

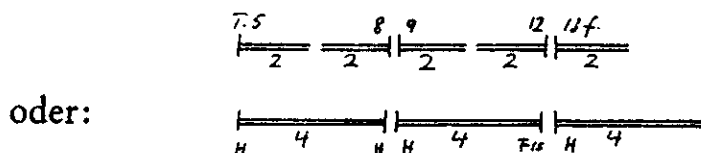
Es ist notwendig, den Periodenbegriff weiter zu fassen und ihn gleichzeitig realer zu verstehen als Riemann, nämlich als Prinzip der Symmetrie korrespondierender Halbsätze, die, einander ergänzend, geschlossene Formen innerhalb des Satzganzen darstellen. In einem ‚normalen‘, einfachen Verhältnis der Halbsätze einer Periode endet der Vordersatz mit Halbschluß,

<sup>10)</sup> Wiehmayer unterscheidet 4—16taktige Perioden, „kleine“, „große“ und „Normalperioden“, s. Mus. Rh. u. M., 7. Kap., 196 ff.

der Nachsatz mit Ganzschluß zur Tonika. Bei der die diskursive Umschreibung abkürzenden und verdeutlichenden graphischen Wiedergabe der harmonischen Anlage einer Komposition wird das Periodenprinzip durch folgende Zeichen kenntlich gemacht werden:



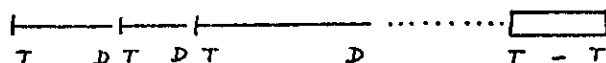
Eingefügte Zahlen bezeichnen den Taktumfang der Satzglieder. Charakteristisch für die Periode ist grundsätzlich, d. h. unter Ausschluß möglicher Verschränkungen, das Nebeneinanderstehen ihrer Glieder; beim Zusammentreffen von zwei Tonikaklängen als Abschluß und Anfang zweier Halbsätze entsteht ein deutlicher Einschnitt. Vgl. z. B. T. 5—13 in *Der Neugierige*, *Die schöne Müllerin* Nr. 6, von Schubert:



Georgiades nennt als „wesentliches Merkmal“ der Periode ihre Präexistenz als „leeres Schema“, als vorgegebene Form, die eine in Melodie und Harmonie kongruente Ausfüllung verlangt und sieht neben der Periode ein ihr entgegengesetztes Prinzip harmonischen Bauens, das er als „Gerüstbau“ bezeichnet (vgl. Anm. 5).

In der Gerüstbaustruktur wirken die Schichten des Satzes, harmonisches Fundament und melodischer Vordergrund, nicht wie in der Periode als Einheit zusammen, sondern jede Schicht weist selbständige Gliedbildung auf. Im Gegensatz zu der schließenden Faktur der Periode ist der Gerüstbau dadurch gekennzeichnet, daß jedes seiner Glieder, die wechselndes Ausmaß haben können, mit einer Tonika, mit einem in sich ruhenden Klang, ansetzt und gegen das nächste offenbleibt, d. h. mit einer Dominante endet, so daß sich ein kettenähnliches Satzgefüge aus vorwärtsgerichteten Gliedern ergibt, das seinen Abschluß in einem ebenfalls als Glied gebildeten, nur aus Tonika bestehenden Schlußblock findet.

Die Kette der offenen Glieder mit dem sie beschließenden Tonikablock wird als Schema folgendermaßen veranschaulicht:



Unabhängig von solchem Bau des harmonischen Fundaments ist der melodische Vordergrund; er zeigt eine eigene Gliederung, die sich streckenweise, z. B. durch eine Reihung offener Halbsätze, mit der des Gerüsts auch decken




kann. Ein melodischer Schluß muß jedoch Inkongruenz beider Satzschichten bewirken; er fällt auf eine Tonika, die der Ansatz des nächsten Gerüstbaugliedes ist.

Der I. Teil der folgenden Untersuchungen macht sich die Beschäftigung vor allem mit diesem Konstruktionsprinzip und seiner Funktion gegenüber periodischem Bau in Schuberts Liedern zur Aufgabe.

Doch zuvor soll an Hand eines Beispiels das Gerüstbauprinzip veranschaulicht werden. Gleichzeitig möchte ich zeigen, wie musikalische Sätze, die nach dem Gerüstbauprinzip angelegt sind, durch Methoden erfaßt wurden, die allein die Periode als Gliederungseinheit kannten.

Der letzte Satz der Klaviersonate in *cis*-Moll, op. 27, 2, von Beethoven wurde von Riemann, Wiehmayer und Felix Rosenthal behandelt<sup>11)</sup>. Der Wiedergabe ihrer Gedanken wird eine neue Betrachtung des Satzes vorangestellt. Da es nicht um eine vollständige Interpretation des Satzes geht, wird auf eine ausführliche Darstellung verzichtet; ich beschränke mich auf die Besprechung der Takte 1—25 ff. und das Auftreten des zweiten Themas in Durchführung, Reprise und Coda.

Das *Presto agitato cis*-Moll beruht durchgehend auf Gerüstbaustruktur. Das erste, mit der Tonika einsetzende Glied umfaßt acht Takte: Ein als Evolution aus dem ersten, im Baß gesetzten Achtel *Cis* in Dreiklangsbrechungen emporschießendes Zweitaktmotiv verdichtet sich nach zweimaliger Wiederholung in den öffnenden Klängen der Dominante (T. 3/4) und des Sekundakkords der Tonika (T. 5/6) zu eintaktiger Bewegung (T. 7: Sextakkord der Subdominante, T. 8: Zwischendominante) und mündet in das zweite, sechs Takte lang auf der Dominante stehenbleibende Glied T. 9—14. Das mit T. 9 erreichte *Gis*-Dur erhält, da ihm eine Zwischendominante vorausgeht, Tonika-Funktion. Im ersten Achtel von T. 9 findet die bisher jeweils mit zwei Akkordschlägen auf dem letzten Viertel der Takte 2, 4, 6 und 7 abgebrochene Bewegung der rechten Hand einen ersten lösenden Abschluß; er trifft zusammen mit dem Ansatz des neuen Gliedes im Fundament. Die Schlußbildung des melodisch-motivischen Vordergrundes greift hinüber in das nächste Glied, wir begegnen der oben genannten Möglichkeit der Inkongruenz beider Satzschichten. Am Ende des Orgelpunktgliedes (T. 14) tritt sie nicht ein, der Satz wird als Ganzes scharf mit der synkopischen Geste

 abgeschnitten und beginnt mit dem nächsten, dritten Glied (T. 15—20)

<sup>11)</sup> Riemann: L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten, Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, Berlin 2/1919, 251—272; vgl. auch: Musikalische Dynamik und Agogik, 157 f.

Wiehmayer: Musikalische Rhythmik und Metrik, 115 f., 125 f.

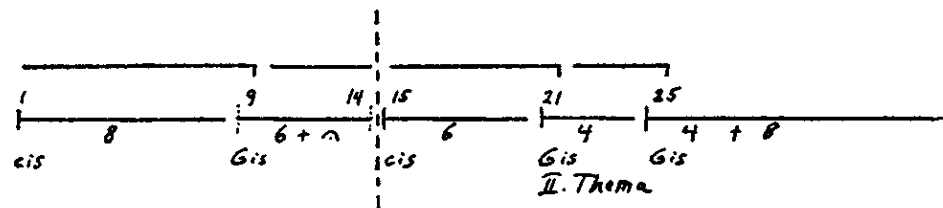
Rosenthal: Probleme der musikalischen Metrik, in: ZfMw 8, 1926, 275—277.

gleichsam noch einmal von vorn. Dieses Glied setzt wie das erste mit der Tonika *cis*-Moll an, doch wird es auf den Raum von 6 Takten gedrängt. Die stauenden *sforzato*-Schläge bleiben in seinen beiden letzten Takten aus (T. 19/20). Beim Eintritt des zweiten Themas (T. 21) ist die nun durchgehende „Zahnradstruktur“ (Georgiades), die das Gerüstbauprinzip kennzeichnet, das Ineinandergreifen der Glieder von Gerüst und Vordergrund, erreicht. Mit T. 21 erscheint im Baß (neue Bewegung der Begleitfiguren!) als neue Tonika *Gis*-Dur und mit ihr das nächste Glied. Die rechte Hand schließt auf dem ersten Viertel (*b*<sup>1</sup>) die Akkordbrechungspassagen ab und beginnt mit dem zweiten Viertel das kantable Seitenthema. Nachdem Beethoven das zahnradartige Übergreifen einmal in der Verschweißung des ersten Gliedes mit dem zweiten (T. 9) realisiert und den Satz darauf auf dem stehenden Dominantblock abgebrochen hat, läßt sich bei seinem ‚zweiten Beginn‘ (T. 15 ff.) die vorwärtsgerichtete Struktur nicht mehr aufhalten. Es scheint, als ob erst durch das Abreißen in T. 14, im Durchschneiden eines Zusammenhangs, der dieser Bauweise als Prinzip innewohnt, das nun unaufhaltsame Vorwärts der verketteten Glieder als Gegenwirkung, als volle Realisierung dieses Prinzips erfolge. Eine schematische Wiedergabe würde den Satzverlauf bis ins zweite Thema hinein auf folgende Weise erfassen:

melod.

Vordergrund:

harm. Gerüst:



Die weiteren Gliedanfänge mit übergreifendem Schluß der Melodieschicht in der Exposition seien nur genannt: T. 37 (Trugschluß), T. 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 65 (= T. 1 der Wiederholung). Wir untersuchen abschließend nur noch die weiteren Partien des Satzes, in denen das zweite Thema auftritt und stellen fest, daß beim Ansatz seines zweiten Gliedes in der Durchführung (T. 7; 1. Glied: T. 71—74) die Überlagerung von beginnendem Gerüstbauglied und schließendem Vordergrund nicht mehr so deutlich wahrnehmbar ist wie z. B. in T. 21 oder 71. Zwar ist das *a*<sup>1</sup> in der Sechzehntelbewegung der rechten Hand Schlußton, auf den die Melodie von T. 74 zielt, auch das *eis* des Basses (T. 74) muß sich ins *fis* (T. 75) lösen; doch entsteht durch die Vertauschung von Melodie- und Begleitfunktion zwischen den Parten, die ruckhaft mit Beginn des neuen Gliedes erfolgt, ein Schnitt, der den Melodieschluß im Diskant nicht mehr abgrenzen läßt. Der Baß springt stoßartig mit dem *fis* neu an; es entspricht den schließenden Terztönen *b*<sup>1</sup> (T. 21 und 25) und dem Quintton *cis*<sup>3</sup> (T. 71) an den Parallelstellen in der rechten Hand. Bezeichnenderweise, eben weil der entsprechende Ton in T. 75

als *Baßton* den Gliedansatz bestimmt, erscheint er als *Grundton* der *Tonika*. Er könnte hier als zur Melodie des zweiten Themas gehörig verstanden werden, die sich vom Grundton abstößt, bevor sie ihre Legato-Führung von der Quinte aus wiederaufnimmt. Wesentlicher ist aber, daß diese Stelle das Verständnis der Gerüstbaustruktur präzisieren hilft: Das Glied T. 71—74 mündet derart in das es gleichzeitig beschließende und fortführende, daß weder in der rechten Hand noch im Baß ein Schlußton erfolgt, sondern — durch plötzlichen Austausch von Spielfigur und Melodie zwischen beiden Händen besonders anschaulich — in beiden Systemen klar das Setzen der neuen *Tonika* (vgl. zu dieser Stelle weiter unten Riemann). Der Gliedansatz lehrt, daß das Feststellen von Melodiegrenzen, von Vordergrundsgliedern, in diesem Konstruktionsprinzip erst dann unternommen werden kann und darf, ja, daß es sich unter Umständen erübrigt, wenn die Gliederung des harmonischen Gerüsts durchschaut worden ist. In Reprise und Coda erscheint das zweite Thema in freiem Einsatz nach Fermaten mit offenen dominantischen Klängen (T. 116 f. und T. 167 f.); es tritt in der Reprise an die Stelle des in der Exposition nach dem Schnitt neu beginnenden dritten Gliedes. Zum ersten Mal wird es hier aus dem engen Kettengefüge des Gerüstbaus isoliert (d. h., es liegt durchaus in den vorangehenden Gliedern Gerüstbaustruktur zugrunde, doch bleiben sie offen stehen und verlangen nicht den sofortigen Beschluß im nächsten Glied wie in den zügig fortlaufenden Satzpartien) und setzt selbständig an, — zweimal (T. 116 und T. 167), wie das erste Thema in der Exposition (T. 1 und T. 15), das erst bei deren Wiederholung (T. 65 = T. 1) und zu Beginn der Reprise (T. 102) und Coda (T. 159) in die Kettenstruktur einbezogen wird.

Während Beethoven sich in der Reprise dafür entscheidet, die Melodie des zweiten Themas erst mit dem zweiten Viertel beginnen zu lassen, so daß der Baß allein den Gliedanfang bildet (T. 116), wird in der Coda (T. 167) das Setzen des Grundtons der *Tonika*, *cis*, im Baß als zum zweiten Thema gehörend festgelegt; hier kann es nur Anfang bedeuten, zugleich mit dem Gliedanfang den Beginn der Melodie im Baß.

*Riemann* (a.a.O. vgl. Anm. 11) geht wie stets ausschließlich von der Melodie aus und gliedert den Satz in 15 Perioden. Den ersten Takt erklärt er als „Vorhang“ mit der „sehr seltenen metrischen Bildung . . . einer einen Takt schwerster Ordnung (8. Takt) repräsentierenden Pause“, wobei er übersieht, daß der Baß durchaus keine Pause, sondern einen bestimmten Einsatz hat. Er ignoriert den Schnitt im Satz bei T. 14 und versteht das erste Achtel des mit T. 15 beginnenden Gliedes als „Ganzschluß“ der 1. Periode. Das erste Viertel *b*<sup>1</sup> der rechten Hand in T. 21 beschließt die 2. Periode, die übrigen drei Viertel sind Auftakt zum ersten Takt der 3. Periode mit dem Seitenthema. Bei der Vertauschung von

Begleit- und Melodiefunktion der Parte in den besprochenen Takten 75 f. der Durchführung stellen wir erstaunt fest, daß Riemann den Melodie-„Schluß“ mit einer *Viertelnote* angibt, dann zum Dreiviertel-„Auftakt“ ins Baßsystem überwechselt; er macht die mit dem 1. Viertel von T. 75 eintretenden Spielfiguren der rechten Hand also ohne Bedenken zu Repräsentanten der Melodie. Das erste Viertel des in Reprise und Coda frei einsetzenden Seitenthemas bedeutet für ihn wieder Periodenabschluß nach den vorangehenden Fermatentakten.

Wiehmayer und Rosenthal — Rosenthal schließt sich im Prinzip der metrischen Reihe Wiehmayers an, also der Annahme von Anfangsbetonung — beschäftigen sich nur mit dem Anfang des zweiten Themas.

*Wiehmayer* bezeichnet die drei Viertel der rechten Hand in T. 21 (2.—4. Taktzeit) nach Rudolph Westphals Terminologie als „proleptischen“ („antizipierten, zu früh eintretenden“ s. a.a.O., 114) Auftakt und setzt den metrischen Hauptakzent, den Beginn der „Phrase“, auf die erste Hälfte von T. 22 (einen dominantischen Klang). T. 116 (2. Thema in der Reprise) betrachtet er als „Vortakt“, sieht aber, daß er „bei seinem zweimaligen Vorkommen . . . nach einer Fermate . . . gewissermaßen als neuer Anfang auftritt“.

*Rosenthal* zählt das Seitenthema unter Beispiele für „prokatalektische Halbsätze mit überhängendem Schluß“<sup>12)</sup> und hat den richtigen Gedanken, daß „die Begleitung bei der Bestimmung metrischen Verhaltens nicht von der Melodie getrennt werden sollte“. Er weist mehrfach auf die Bedeutung des Basses hin, stets im Hinblick auf seine Funktion für das Erfassen metrischer Schwerpunkte. Mit Beobachtungen wie „Das ganze Tonstück enthält fast durchwegs prokatalektische Gedanken . . . In der Harmonik zeigt sich hier überall Vorherrschen der Tonika. Die Begleitfigur zeigt keine Prokatalexie . . . Das Seitenthema tritt in der Schlußcoda nach einer Fermate im Baß mit hinzugefügtem 1. Viertel, also nicht prokatalektisch auf, während die Prokatalexie auf die Begleitungsfigur übergeht“, kommt Rosenthal dem Verständnis des Baus am nächsten. Er setzt die Hauptschwere auf T. 21, das rangmäßig folgende Gewicht auf T. 25 und läßt sich vom „Auftaktcharakter des Melodieanfangs nicht mehr irreführen“. Doch zeigt auch sein Bemühen um die Erklärung des Sachverhalts mit Terminologien der Metrik, wie ein Ausgerichtetsein auf die Gliederung nach metrischen Ordnungen den Blick für die musikalischen Vorgänge verstellt.

---

<sup>12)</sup> Wiehmayer (a.a.O. nach Westphal): „Musikalische Gedanken, deren tönender Inhalt erst *nach* dem Phrasenschwerpunkt einsetzt.“



## I. Teil

Funktionen von Gerüstbau und Periode, dargestellt anhand  
von Besprechungen ganzer Lieder



## A. DER GERÜSTBAU ALS TRAGENDES KONSTRUKTIONSPRINZIP IN DER LETZTEN VON MEHREREN FASSUNGEN

### 1. *Erlkönig* (Goethe)

#### a) Vergleich der Fassungen

Der I. Teil will anhand von Besprechungen ganzer Lieder, deren Struktur auf einem Zusammenwirken von Gerüstbau und Periode beruht, Funktionen beider Bauweisen herausarbeiten.

Er geht aus von der Betrachtung einer der frühesten Liedkompositionen, in denen Schubert den Gerüstbau als ein den ganzen Satz tragendes Prinzip einsetzt. Nach *Gretchen am Spinnrade* (19. Oktober 1814) und *Rastlose Liebe* (19. Mai 1815)<sup>1)</sup> löst zum dritten Mal ein Gedicht von Goethe eine musikalische Konzeption in Gerüstbaustruktur aus, der *Erlkönig* vom Spätherbst 1815<sup>2)</sup>. In dieser Vertonung, die fünfeinhalb Jahre nach ihrem Entstehen Schubert schlagartig einen Namen in der Öffentlichkeit machte<sup>3)</sup> und deren Erfolg der zeitgenössischen Kritik bis zu seinem Lebensende als singulär galt, erteilt Schubert den beiden Bauprinzipien in ihrer Zuordnung aufeinander zum ersten Mal Funktionen satztechnischer wie sinnverwirklichender Art, die erst in Liedern seiner reifen Zeit wieder begegnen.

Die verschiedenen Fassungen des *Erlkönig*, XX 178 a—d, D 328<sup>3a)</sup>, aus denen sich in mehreren Arbeitsgängen die letzte, op. 1, herausschält, zeigen, daß die wesentlichen Änderungen am *Klaviersatz* vorgenommen wurden und sich auf den harmonisch-metrischen Bau beziehen<sup>4)</sup>. Es ist vielfach fest-

---

<sup>1)</sup> Zur Datierung vgl. Othmar Wessely: Franz Schuberts „Rastlose Liebe“. Ein neues Autograph, Musikerziehung V, Heft 4, Wien 1951/52, 208—213.

<sup>2)</sup> Über die musikalische Struktur von *Gretchen am Spinnrade* und *Rastlose Liebe* vgl. Georgiades: Schubert . . ., a.a.O. 63—69; 78—83; auch 69—77 (Gerüstbau und Periode).

<sup>3)</sup> Die erste öffentliche Aufführung des *Erlkönig* fand im Rahmen einer musikalischen Akademie im Wiener Kärntnertor-Theater am 7. März 1821 statt; vgl. Deutsch, Dokumente II, 1, Nr. 219 (Kritiken: Nr. 221, 222, 223, 224, 225, 229, 233); vgl. dazu Georgiades: Schubert . . ., 129, 135—139.

<sup>3a)</sup> XX 178: Franz Schuberts Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie XX, Lieder und Gesänge Nr. 178, Leipzig 1894/95.

D 328: Nummer des Werks in O. E. Deutsch: Schubert. Thematic Catalogue of all his works in chronological order, London 1951.

<sup>4)</sup> Die von Hans Bosch, Die Entwicklung des Romantischen in Schuberts Liedern, Diss. Erlangen 1930, 43, angeführten Unterschiede der Fassungen beziehen sich auf Dynamik und Melodieführung.



gestellt worden, vor allem im *Erlkönig* werde der Zusammenhang der Komposition durch die als dominierender Part behandelte Klavierbegleitung geschaffen<sup>5)</sup>. Mies sieht in ihr, da es im Gesangspart „zu einer eigentlichen Melodieform nicht kommt“, den „formgebenden Faktor“<sup>6)</sup>. Nach unserem in der Einleitung dargestellten Verfahren bei der Gliederung eines musikalischen Satzes wird in jedem Fall der Begleitungspart als Träger der Bezüge des harmonischen Fundaments im Zentrum der Fragestellung nach der Anlage des Satzes stehen, während der Bau der Melodie stets in Relation zum Verhalten des harmonischen Grundes betrachtet werden wird. Auf diese Weise ist es möglich, die Alternative Melodie-Harmonie zu vermeiden und dem Werk in seiner mehrschichtigen Ordnung zu begegnen.

### *Erlkönig (Goethe)*

- 1 *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind;  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm. —*
- 2 *Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?  
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?  
Den Erlenkönig, mit Kron' und Schweif?  
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.*
- 3 *„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!  
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;  
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,  
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“*
- 4 *Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,  
Was Erlenkönig mir leise verspricht?  
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;  
In dürren Blättern säuselt der Wind.*

---

<sup>5)</sup> Vgl. die erste ausführlichere Besprechung in der Wiener Zeitschrift für Kunst usw. vom 23. März 1822 von Friedrich von Hentl, Deutsch, Dokumente, 310, und besonders die Arbeiten, die sich mit dem Melodiebau in Schuberts Liedern beschäftigen: Paul Mies, Schubert, der Meister des Liedes, Berlin 1928, 129: „Der Eindruck einer festen Fügung, der unaufhaltsame Drang nach vorwärts geht nicht so sehr von der Melodie aus als von der Begleitung.“

Peter Hauschild, Studien zur Liedmelodie Franz Schuberts, Diss. Leipzig 1963 (msch.), 69/70: „... sekundäres Gepräge der Singstimme“; S. 72: „bindendes Geschehen in der Begleitung.“

<sup>6)</sup> Mies, a.a.O., 132

- 5 „Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?  
 Meine Töchter sollen dich warten schön;  
 Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn;  
 und wiegen und tanzen und singen dich ein.“
- 6 Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
 Erlkönigs Töchter am düstern Ort?  
 Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;  
 Es scheinen die alten Weiden so grau.
- 7 „Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;  
 Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!“  
 Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an,  
 Erlkönig hat mir ein Leids getan!
- 8 Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
 Er hält in den Armen das ächzende Kind,  
 Erreicht den Hof mit Müh' und Not;  
 In seinen Armen das Kind war tot<sup>7)</sup>.

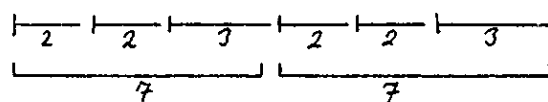
Wie in *Rastlose Liebe* gewinnt im *Erlkönig* der Klaviersatz festes, eigenständiges Profil durch die Bewegung des Basses, die die Gliederung des Gerüstbaus greifbar macht<sup>8)</sup>. Das erste Satzglied des Vorspiels <sup>9)</sup> stellt in der rechten Hand mit T. 1 die Tonika g oktaviert in repetierten Achtel-Triolen auf, der Baß ist noch leer. Im 2. Takt setzt die in der Tonika kreisende Baßfigur ein: Sie rollt in zwei Triolen vom Grundton G aufwärts bis zur kleinen Sexte es, biegt in der zweiten Takthälfte auf den Dreiklangstufen des g-Moll in scharf artikulierter Viertelbewegung wieder abwärts, auf ihren Schwerpunkt, den Grundton G, gerichtet (T. 3), dessen Gewicht zum Ansatzimpuls des nächsten Gliedes wird. Die von der Baßfigur her zunächst als Einheit erscheinenden Takte 2/3 gehören jedoch durch ihre Stellung im Satz, d. h. dadurch, daß der Baßfigur bereits der erste, *schwere* Takt vorausgegangen ist, zwei Gliedern an. Das G des Basses in T. 3 ist zwar der Schlußton des Motivs, das im leichten 2. Takt beginnt, doch entsteht die schließende Wirkung allein auf der Ebene des Melodiezusammenhangs; nach seiner harmonischen Funktion ist G *Ansatz* eines neuen Gliedes mit der Tonika auf schwerem Takt. Die vollkommene Geschlossenheit der

<sup>7)</sup> Alle hier wiedergegebenen Texte folgen in Wortlaut, Orthographie und Interpunktion der Schubert-Gesamtausgabe, soweit nicht eine andere Quelle angegeben wird.

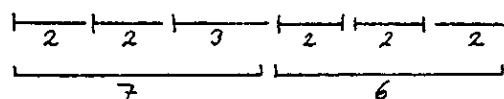
<sup>8)</sup> Ich gehe bei der Besprechung des Liedes von der Fassung d aus.

<sup>9)</sup> Das Vorspiel umfaßt 14, nicht 15 Takte, wie Hauschild (a.a.O., 69) meint, der nicht nach dem harmonischen Bau, sondern vom Einsatz der Singstimme her gliedert.

ersten Takte in der Tonika erschwert das Erkennen der ihnen zugrundeliegenden offenen Gliedstruktur des Gerüstbaus. Der weitere Verlauf des Vorspiels bestätigt jedoch eine solche Auffassung. — Auch das zweite Gerüstbauglied umfaßt zwei Takte (T. 3/4); es wiederholen sich in ihm die Vorgänge des ersten: Setzen der Tonika im ersten Takt (T. 3), Anrollen und Offenbleiben der Baßfigur im leichteren zweiten Takt (T. 4). Das so in zwei 2-taktigen Gliedern errichtete metrische Kontinuum wird mit dem nächsten Glied aufgehoben, das zu 3-taktiger Bewegung ausholt (T. 5—7). Gleichzeitig verläßt der Satz das bisher geschlossene Klangzentrum g-Moll: Nach dem Aufstellen der Tonika (T. 5) öffnet sich der Satz über oktaviert ansetzendem Baß, nun in nur-harmonischer Funktion ohne die Triolenfigur, mit dem Quintsextakkord der II. Stufe (T. 6) zum Dominantquartsext- und -sept-Akkord (T. 7). In dem 3-taktigen Glied, das nach den stehend kreisenden Anfangsgliedern metrisch und klanglich eine Entfaltung des Satzes bringt, zeigt sich nun deutlich die den Gerüstbau charakterisierende Gliedfaktur: Der auf der Dominante offene T. 7 wird nicht etwa vom folgenden 8. Takt beschlossen, sondern mit T. 8 wird der Satz gleichsam zurückgeworfen auf seinen Anfang, auf Takt 1, wobei der Baß den Gliedansatz durch den Grundton G markiert. Es beginnt die zweite Hälfte des Vorspiels, die wie die erste aus drei Gliedern von 2+2+3 Takten besteht und in den Gesangsteil führt, dessen vorübergehend eingeschobene Basis D-Dur (T. 15 ff.) nicht durch eine volle Kadenz erreicht wird (vgl. T. 5—7), sondern harmonisch flacher, über einen zwischendominantischen verminderten Septakkord (T. 14). Das Vorspiel hat seine Anlage aus zwei im metrischen Bau einander entsprechenden 7-taktigen Abschnitten



erst in der b-Fassung erhalten. In der a-Fassung beginnt der zweite Abschnitt (T. 8 ff.) mit der Baßfigur im *ersten*, schweren Takt des Gerüstbaugliedes, nachdem sie zuvor ihren Platz stets am leichten Gliedende, es öffnend, gehabt hatte. Damit wird die Gestalt der Glieder verwandelt: Die 2-taktige Baßfigur *isoliert* nun, kompakt schließend, zwei 2-taktige Glieder voneinander, anstatt sie in vorwärtsgerichtetem Bau miteinander zu verknüpfen. Die den Satz harmonisch öffnenden Takte 12/13 haben keine Verbindung mit dem vorangehenden Glied, das in T. 11 schließt, sie stehen unbestimmt für sich. Das Vorspiel der Erstfassung zeigt die Gliederung:





Vgl. dagegen seinen Bau in den Fassungen b—d:

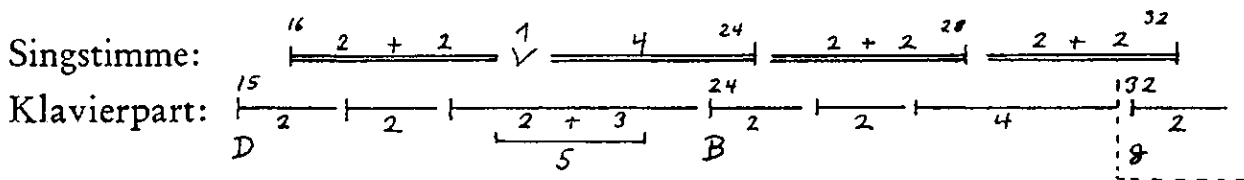


Die in den ersten sieben Takten erbaute Folge von drei offenen Gliedern, deren letztes, auf drei Takte geweitetes, eine Aufwölbung des Satzes bewirkt und in scharf gliedernder Funktion den Ansatz eines neuen Abschnittes auslöst, wird in der zweiten Hälfte des Vorspiels der a-Fassung nicht wiederholt. Durch die Verschiebung der Baßfigur an den Anfang der Glieder ist die harmonische und metrische Struktur zerstört<sup>10</sup>). Gleichzeitig nimmt Schubert dadurch einen satztechnischen Kunstgriff vorweg, der in den drei folgenden Fassungen dem Beginn des Liedes vorbehalten bleibt und dort erst einen Sinn erhält: Am Anfang der 1. Strophe (T. 15—31 Fassung d; vgl. auch b und c) wird der innere Bau der Gerüstbauglieder umgekehrt, es setzt der erste Takt der Glieder nun mit der Baßfigur *an*. Die in Klang und Bewegung geschlossene Triolenfigur des Vorspiels wird in Verbindung mit dem Fragesatz des ersten Verses verwandelt: Sie kehrt nicht mehr in runder Bewegung in den Grundton zurück, sondern rollt, sich von ihm abstoßend, in die obere Oktave und bleibt dort liegen, während der Klang im folgenden Takt (T. 16) nach g-Moll, nun Subdominante (Quartsextakkord), wechselt.



<sup>10</sup>) Die durch ihren metrischen Bau stark auf den Gesangsbeginn hinweisende Struktur des *Erlekönig*-Vorspiels wird im Zusammenhang mit entsprechend gebauten Vorspielen noch einmal im II. Teil, vgl. A. 1. a) behandelt werden.

Die neue Tonika *D* tritt am Ansatz jedes Gliedes (T. 15, 17, 19) mit dem vollen Dur-Akkord in enger Terzlage auf, dessen Wärme den Satz nach seinem Beginn aus dem leeren Klang der repetierten Oktaven menschlicher Wirklichkeit anzunähern scheint. Die Gerüstbaugliederung der ersten Strophe zeigt eine ähnliche Anlage wie das Vorspiel: In zwei Abschnitten folgt auf zwei 2-taktige, mehr stehende Glieder ein längeres, das mit kadenzierenden Baßschritten zur Dominante ausholt<sup>11)</sup>:



Die Singstimme setzt auftaktig im zweiten Takt des Gerüstbaugliedes ein (T. 16) und gliedert in 4-taktigen Periodenhalbsätzen, die sich durchgehend in Inkongruenz mit den Gerüstbaugliedern bewegen. Jede Hebung der vier 4-hebigen Verse trifft regelmäßig auf eine erste Taktzeit. Im Periodenbau des Gesangsparts spiegelt sich die Ordnung der Gerüstbauglieder: Die beiden Vordersätze (T. 16—19, Vers 1; T. 25—28, Vers 3) bestehen aus je zwei einander entsprechenden Gliedern von zwei Takten, während die Nachsätze (T. 21—24, Vers 2; T. 29—32, Vers 4) ohne Wiederholung von Melodiegliedern auf das Reimwort zielen, der Nachsatz T. 29—32 mit einer Zäsur nach der zweiten Hebung (*sicher*) in T. 30. Der zweite Vordersatz mit Vers 3, T. 25—28, weist durch seine schließende Richtung (Dominante-Tonika) eher Nachsatzstruktur auf. Die fortlaufende Erzählung der Verse 2—4 wirkt sich im Bau der Melodie als Reihung von Gliedern gleicher harmonischer Richtung aus. Der Impuls des Gliedansatzes im Gerüstbau greift jeweils, den Satz durch das emporschießende Baßmotiv kraftvoll weiterführend, in die Takte ein, in denen die Singstimme gliedernde Einschnitte bildet: T. 17 (Vers 1, 2. Hebung); T. 19 (Vers 1, 4. Hebung = Reim a); T. 24 (Vers 2, 4. Hebung = Reim a); T. 26 (Vers 3, 2. Hebung); T. 28 (Vers 3, 4. Hebung = Reim b, der seine Beantwortung in dem T. 32 in g-Moll ansetzenden Glied findet). Durch solche Verzahnung der Parte wird der feste Strophenbau, in dem die Endreime Zäsuren bedeuten, in zügiges Vorwärts verwandelt. Das harmonische Gerüst erfaßt darüber hinaus die Halbstrophen als Einheiten durch Setzen jeweils neuer Tonika-Zentren in den Schlußreim des 2. und 4. Verses (T. 24 *B*-Dur, T. 32 *g*-Moll). Der Beginn der 1. Strophe zeigt außer der Inkongruenz von Vordergrundsgliederung und der des harmonischen Fundaments ein typisches Verhalten beider Parte im Gerüst-

<sup>11)</sup> In den graphischen Schemata bezeichnen große Tonbuchstaben einen Durklang, kleine Tonbuchstaben einen Mollklang.

bau: Während der Klavierpart sein Satzglied unvermittelt abtaktig, als festes, autarkes Gebilde aufstellt, hebt die Singstimme auftaktig an. Der vom Baß gegebene Impuls hat den Einsatz der Singstimme zur Folge, er löst ihn aus. In seinem verbindlichen, den Baßimpuls ausführenden Auftakt bekundet der Gesangspart seine Bezogenheit auf das harmonische Gerüst<sup>12</sup>).

In den Takten 15—20 haben Klaviersatz und Singstimme verschiedene klangliche Bezugsebenen. Im Klavierpart erhält mit T. 15 nach einer Zwischendominante (T. 14) der *D*-Dur-Klang Eigengewicht, während die Singstimme den *g*-Moll-Klang umschreibt:

Singstimme ( <i>g</i> -Moll):	$\begin{array}{c} \overset{16}{\text{I}} \quad \overset{2}{\text{II}} \quad \overset{18}{\text{I}} \quad \overset{2}{\text{II}} \\ \hline \end{array}$
Klavierpart ( <i>D</i> -Dur):	$\begin{array}{c} \overset{15}{\text{I}} \quad \overset{17}{\text{II}} \quad \overset{19}{\text{I}} \quad \overset{2}{\text{II}} \quad \overset{2}{\text{II}} \quad \overset{2}{\text{II}} \\ \hline \end{array}$

Wo die Singstimme auf ihrer Dominante *D* offenbleibt (T. 17 und 19), setzt das Fundament *D*-Dur als Tonika; doch stehen die Tonika-Takte der Singstimme über dem Quartsextakkord. In der Zweischichtigkeit des harmonischen Bezugs, dem Verunklaren des Klangzentrums, der Pause im Gesangspart, T. 20, nach öffnendem Aufwärtswenden der Melodie auf den Oktavton *d*<sup>2</sup> wird der Fragesatz des ersten Verses *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?* durch musikalischen Bau wiedergegeben. Vers 2 antwortet in sicherer, harmonisch eindeutig zielender Kadenz<sup>13</sup>).

In den Gerüstbaugliedern der zweiten Strophenhälfte in *B*-Dur (T. 24 ff.) erfolgt eine neue Veränderung der Baßfigur: Sie liegt wie beim Liedbeginn im ersten Takt der Glieder, doch wendet sie sich wie im Vorspiel von der kleinen Sexte (hier *ges*) wieder abwärts. Sie läuft jedoch nicht in Kreislinie in ihren Grundton zurück, sondern springt über das schon im letzten Viertel des ersten Taktes (T. 24, 26, 28) berührte *B* hinaus in die tiefere Oktave *1B*

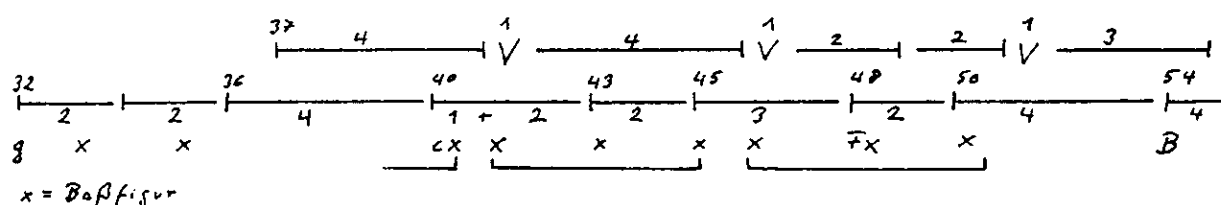
<sup>12</sup>) Vgl. diese Erscheinung in den Liedern (u. a.): *Gretchen am Spinnrade*, *Rastlose Liebe*, *Auf dem See*, *Am Flusse* (2. Fassung), *Der Zwerg*, *Der zürnende Barde* (Schlußstrophe), *Wohin?*, *Halt!*, *Die liebe Farbe*, *Die junge Nonne*, *Totengräbers Heimwehe*, *Auf der Bruck*, *Sehnsucht* (Seidl), *Erstarrung*, *Im Dorfe*, *Die Sterne* (Leitner).

<sup>13</sup>) Eine ähnliche Zweischichtigkeit tritt in der Ballade *Der Zwerg* (Collin) 1823, XX 425 D 771, beim Einsatz der Singstimme in den erzählenden Terzinen 1, Vers 1 und 2 (T. 7, T. 12); 2, Vers 2 (T. 24); 7, Vers 1 und 2 (T. 89, T. 94) und 9, Schlußvers (T. 142, 4. Vers der die Kette der Kreuzreime abschließenden Strophe) ein. Das *a*<sup>1</sup> im Gesangspart, das ohne die Begleitung als Grundton der Tonika *a*-Moll zu verstehen wäre, wird vom Quartsextakkord der Subdominante *d*-Moll getragen. Schubert schafft dem Beginn der erzählenden Abschnitte auf offenem, doch nicht zielendem Klang so einen flächigen, 'epischen' Raum.

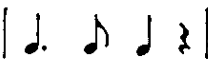
und bleibt dort liegen, während die rechte Hand eine Zwischendominante (verminderter Septakkord auf  $c^1$ ) als Wechselklang zur Tonika scharf gegen das  $1B$  setzt. In T. 29 öffnet der Sprung des Basses ins *Fis* den Satz zum Quintsextakkord der nach g-Moll zurückführenden Dominante *D-Dur*. Der durch das Baßmotiv bestimmte Bau der Glieder steht hier in stärkstem Gegensatz zu ihrer anfänglichen Gestalt im Vorspiel. Die Baßfigur rollt im ersten Takt der Glieder ab und zielt doch, ausdrücklicher als im Vorspiel (s. Akzente T. 25, 27, 29, in der a-Fassung *sforzati*), auf den zweiten. Sechs Takte lang (T. 24—29) wird der Satz durch dreimalige Folge von schwerem Setzen der Tonika und akzentuiertem Spannungsklang in eine Verdichtung gerafft, die die Bewegung und damit die Gestalten in greifbare Nähe zu rücken scheint. Sie treten gleichsam in unserem ‚Blickfeld‘ auf, nachdem der Erzähler sie mit dem zweiten Vers vorgestellt hat.

Die zweite Strophe geht vom Erzählen zum Dialog über. Glieder von wechselnder Länge und die Baßfigur in neuer Funktion verwirklichen ihn:

### Strophe 2:



Die zweite Strophe wird eingeleitet durch eine auf dem Reim des Schlußverses der 1. Strophe einsetzende Wiederaufnahme der beiden Anfangsglieder des Vorspiels im Klavierpart (T. 32—35, NB T. 32 Gliedansatz: neue dynamische Bezeichnung, *forte*). Der erste Vers mit der Frage des Vaters (T. 37—40) beginnt in einem 4-taktigen Gerüstbauglied (T. 36—39), das nach dem Setzen des Grundtons *G* im Baß spannungsvoll leer bleibt. Wie anders als zu Beginn der 1. Strophe mit der rhetorischen Frage des Erzählers *Wer reitet so spät . . . ?* erfolgt hier der Einsatz der Singstimme mit der Anrede *Mein Sohn !* Der Gesangspart stellt, zum ersten Mal selbständig handelnd, dem in T. 36 im Klavierpart gesetzten Gewicht ein eigenes entgegen (T. 37). Die Anrede wird durch eine Pause aus dem Verszusammenhang gelöst. Die Fortführung des Verses mit der Frage *was birgst . . .* (T. 38) greift den Quartsprung  $d^1—g^1$  der Anrede auf; — der aufwärtsgerichtete Quartsprung kennzeichnet die Rolle des Vaters, er kehrt in den Strophen 4 und 6 wieder (T. 80/81, Vers 3: *Sei ruhig, fis<sup>1</sup>—b<sup>1</sup>*; T. 105/106, Vers 3: *Mein Sohn, gis<sup>1</sup>—cis<sup>2</sup>*; vgl. auch den Beginn der Schlußstrophe *Dem Vater grauset's*, T. 132—134,  $d^1—g^1$ ). Den Abschluß der Frage markiert in T. 40 das Triolenmotiv im Baß, das in der offenen, durch eine Oktave aufwärts-

rollenden Gestalt der Takte 15—19 f. der Anfangsstrophe erscheint. Es wird ausschließlich mit Fragesätzen verbunden. In beiden Strophen erfolgt der Antwortsatz ohne die Baßfigur (T. 21 ff.; T. 52 ff.). Nach ihrem Abrollen in T. 40 springt sie sofort im folgenden T. 41 noch einmal an, das dynamische Register wechselt vom *forte* ins *pianissimo*<sup>14</sup>). Zwei schwere Tonikatakte treffen in dem 3-taktigen Glied (T. 40—42) zusammen, das die Wechselrede zwischen Vater und Kind verbindet. Die Baßfigur erhält die neue Funktion der Darstellung des Hin und Her des Dialogs, der Absetzung der sprechenden Personen voneinander. Nach dem 2-taktigen Glied T. 43/44 verhindert ein weiteres 3-taktiges, T. 45—47, das Entstehen eines gleichmäßig erzählenden Flusses im metrischen Bau. Auch hier erscheint die Baßfigur, die beiden als Satz zusammengehörigen Fragen des Kindes trennend, zweimal hintereinander, in T. 46 an einziger Stelle auf einer Dominante. Jedem Fragesatz folgt im Gesangspart ein Pausentakt. Vers 4, die knappe Antwort des Vaters, umfaßt nur drei Takte (T. 52—54); die letzten beiden Hebungen werden in einen Takt gedrängt: . Die unerwartete

Abweichung von der regelmäßig jeder Hebung einen Takt einräumenden Versvertonung sowie die Zäsuren nach jedem Vers schaffen jeweils neu eine Spontaneität des Sprechens<sup>15</sup>).

<sup>14</sup>) In der Originalausgabe erhält T. 41 keine neue dynamische Bezeichnung, vgl. F. Schuberts fünf erste Lieder. Nach 5 Erstdrucken und einer Handschrift in Faksimile-Reproduktion hrsg. von O. E. Deutsch, Wien 1922, 14. Das in der GA XX 178d in Klammern angegebene *pp* stammt als Zusatz Schuberts aus späteren Auflagen der Originalausgabe, vgl. Mandyczewski, Rev. Ber., 41. Der erst in der c-Fassung eingeschobene T. 41 hat dort die Anweisung *piano*, vgl. Faksimile in: Lieder von Goethe, komponiert von Franz Schubert. Nachbildung der Eigenschrift aus dem Besitz der Preussischen Staatsbibliothek, hrsg. von Georg Schünemann, Berlin 1943, 26.

<sup>15</sup>) Vgl. in diesem Zusammenhang die Stellen T. 37 ff.: *Nie habt ihr mir gelogen noch, ihr Sterne . . . Ihr sagt es mir . . .* und T. 102 ff.: *Mögst du nicht Schmerz . . .* aus *Der Zwerg* (Collin) XX 425, die eine größere kompositorische Sicherheit bei der Absetzung des Sprechens vom Erzählen im Gesangspart bekunden: Die direkte Rede setzt in T. 37 abtaktig, zusammen mit dem Gerüstbauglied ein, nun sicher und eindeutig auf der Tonika (vgl. Anm. 13). In T. 102 erfolgt ein abtaktiger Einsatz mitten im Takt. Vgl. auch die Realisierung des *Er spricht*: (T. 64), die Einleitung der direkten Rede: Das die zweite und dritte, die dritte und vierte Terzine verbindende 2-taktige Gerüstbauglied (T. 35/36; T. 49/50) wird vor der fünften in *einen* Takt verdichtet (T. 63), das *Er spricht* setzt unverzüglich, gleichzeitig mit dem Gerüstbauglied ein (T. 64 ff.) und wird so aus dem Vers isoliert. In *Erkönig* schafft Schubert mehr nur durch den Bau des Begleitungsparts die Situation gegenwärtigen Sprechens.

Vgl. auch *Fischerweise* (Schlehta), 1826, XX 495b D 881. Die Anrede *Schlauer Wicht* im zweiten Vers der sechsten Strophe wird im Gesangspart zweimal (T. 69/70 und 80) als Keil in den gleichmäßig in 4-taktigen Halbsätzen gliedernden Perioden-



Der Gerüstbau, der in der ersten Strophe Struktur epischen Erzählens war, mit regelmäßigem Abrollen der Baßfigur im ersten Takt geradtaktiger Glieder (Ausnahme: das durch die Pause nach Vers 1 entstehende Fünftaktglied T. 19—23), wird in der zweiten Strophe als handelnder Träger des Dialogs zur Struktur des Geschehens.

Erst in der dritten Fassung, einer Abschrift für Goethe von 1816<sup>16)</sup> mit vereinfachter Klavierbegleitung (Achtel- statt Triolenbewegung in der rechten Hand), werden Erzählen und Sprechen in dieser Weise voneinander abgesetzt<sup>17)</sup>. In der Erstfassung fehlt die die Wechselrede verdeutlichende Funktion des Baßmotivs gänzlich. Die Frage des Kindes schließt glatt, ohne Pausentakt im Gesangspart, ohne nochmaliges Abrollen der Baßfigur an die des Vaters an (T. 39—40). T. 43, mit dem in allen weiteren Fassungen (Fassung b: T. 44, Fassung c und d: T. 45) deutlich ein neues Gerüstbauglied einsetzt, ist noch ohne den treibenden Stoß der Baßfigur. Der Grundton c liegt bereits seit T. 41 gebunden im Baß, ist als Fundament kaum noch vernehmbar. So ergibt sich an dieser Stelle ein flächiges, wesentlich passiver gebautes Glied von 5 Takten (T. 41—45). An keiner Stelle entsteht der Zusammenprall der zweimal abrollenden Baßfigur. Der Satz unterscheidet sich kaum von dem der erzählenden ersten Strophe. In der Fassung b fügt Schubert die Baßfigur in den leeren Takt 43 der Erstfassung ein (T. 44 in Fassung b). Nur *ein* 3-taktiges Glied (T. 44—46) stört nun die geradtaktige Gliederung der Strophe, das nur einmalige Zusammenstoßen von zwei Baßfiguren (T. 44/45) scheint ohne Sinn. Das aktiv ständig wechselnde Metrum wird erst mit der c-Fassung erreicht durch Einfügen des zweiten Tonikataktes vor dem zweiten Vers (T. 41), der den geradtaktigen Ablauf in Un-

---

bau hineingetrieben und zerstört die liedhaften Symmetrien der Versvertonung, während der Klavierpart dem der parallelen Strophen 2 und 4 entspricht (vgl. T. 65—92 mit T. 24—43). Das Versende, bisher stets die Begrenzung der Zweitaktgruppen im Gesangspart, wird im ersten Vers der sechsten Strophe übergangen: Die Singstimme faßt den ganzen Satz

*Dort angelt auf der Brücke die Hirtin*

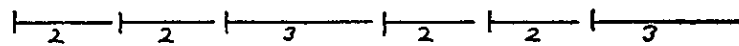
zusammen in ein 3-taktiges Glied (T. 66—68; T. 77—79) und stellt die Anrede für sich heraus. Selbst ihre Lage, T. 69/70: *d*<sup>2</sup>; T. 80: *fi*s<sup>1</sup>—*a*<sup>1</sup> wirkt hier nach den den Vers- und Melodiezusammenhang auflösenden Pausen als isolierte Schicht (hoch-tief).

<sup>16)</sup> Zur Datierung der Fassung XX 178c vgl. O. E. Deutsch, Schuberts zwei Liederhefte für Goethe. Ein Rekonstruktionsversuch, in: Die Musik XXI, 1928/29, 31—37. Vgl. auch Max Friedlaender: Varianten und Revisionsbericht zum 1. Bd. der Lieder von F. Schubert, I. Supplement, Leipzig 1884, 44.

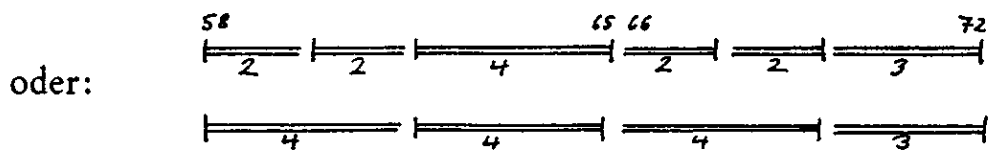
<sup>17)</sup> Vgl. das Faksimile der c-Fassung, hrsg. v. G. Schünemann. T. 41 ist als Wiederholung von T. 40 im piano mit Rotstift hineinkorrigiert worden, ebenso wurde die Baßfigur in T. 45 eingesetzt.

ordnung bringt<sup>18)</sup>. Zugleich gibt der metrische Bau die Reimentsprechung der Verse 1 und 2 wieder: Auf den Reimsilben (*Ge-*)*sicht* und *nicht* beginnt jeweils ein 3-taktiges Gerüstbauglied (T. 40—42, T. 45—47) mit der zweimal erfolgenden Baßfigur.

Ein 4-taktiges Glied in *B*-Dur (T. 54—57) leitet mit in die Tiefe ausgreifendem Baß in die dritte Strophe (T. 58—72) hinüber. Nun spricht der Erlkönig, und die musikalische Struktur verwandelt sich: Der im Fundament fortlaufende Gerüstbau T. 58—72:



wird überlagert von Periodenbildung. Singstimme und Klavierpart setzen gemeinsam ein<sup>19)</sup> und gliedern in Übereinstimmung in Periodenhalbsätzen:



Der Klavierpart verliert seine selbständige, eigenwillige Gestaltung und wird zu akkordlich stützender Begleitung einer blühenden Melodie. Hier erst nimmt der Gesangspart eigentlich liedhafte Züge an<sup>20)</sup>. Die beiden Perioden (T. 58—65; T. 66—72) sind nach dem Modell des Vorspiels und der ersten Strophe angelegt: Auf zwei 2-taktige identische Glieder (Vordersätze: T. 58/59, 60/61 und T. 66/67, 68/69) folgt ein zusammenfassendes längeres (Nachsätze: T. 62—65; 70—72). Im letzten Vers (T. 70—72) wird die Kadenz durch halbtaktigen Klangwechsel beschleunigt, so daß der Nachsatz nur drei Takte umfaßt. Dem ohnehin gedrängt vorgetragenen Schlußvers (T. 70 enthält 2 Hebungen) wird gleichsam das Wort abgeschnitten durch den auf seiner letzten Hebung, T. 72, wieder einbrechenden Gerüstbau, der zurückführt in das Geschehen in ‚Nacht und Wind‘.

Ein 9-taktiges Glied (T. 72—80  $\overbrace{1 + 2 + 2 + 4}$ ) hebt die kleinen Symmetrien der Erbkönigstrophe auf, es trägt die Verse 1 und 2 der vierten Strophe, die

<sup>18)</sup> Mies, Franz Schubert . . . a.a.O. 130/132, bezeichnet mit seiner Gliederung der Strophe in 5 + 5 + 5 + 6 Takte den Abstand der Verseinsätze.

<sup>19)</sup> Der Auftakt der Singstimme liegt vor dem Gliedansatz, vgl. S. 27 und Anm. 12.

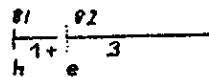
<sup>20)</sup> Vgl. die zutreffende Bemerkung H. von der Pfordtens, Franz Schubert und das deutsche Lied, 2/1920, Leipzig, 119: „Der erste Gesang des Erbkönigs ist eine schöne Melodie in *B*-Dur, der zweite eine noch lockendere in *C*-Dur. Beide klingen wie Lieder oder doch wie Teile eines Liedes.“

Es ist bezeichnend für seine nur die Melodieschicht berücksichtigende Methode der Gliederung, daß Mies, a.a.O. 128/29 allein die beiden Erbkönigstrophen durch sein Liedtypen-System zu erfassen vermag.

Reaktion des Knaben. Nach dem Setzen der Tonika (T. 72) begibt sich der Baß auf die Vordergrundsebene des Satzes und wird Gegen- (T. 73—76) oder Parallelstimme (T. 77—79) zum Gesangspart, was sich bezeichnenderweise im Mitvollziehen der Auftakte äußert. Der Fragesatz des ersten Verspaars

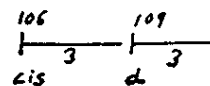
*Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,  
Was Erlenkönig mir leise verspricht?*

(vgl. die entsprechenden Verse 1 und 2 der 6. Strophe) findet eine neue Vertonung. Er wird in der Singstimme in 2+2+3 Takte gegliedert (T. 73 bis 79); den beiden Zweitaktgliedern mit den Halbversen von Vers 1 folgt der 2. Vers im Zusammenhang. Überall griff bisher der Ansatz eines Gerüstbaugliedes in den Reim der Nachsätze der Singstimme ein, den Fortgang des Satzes energisch weitertreibend (vgl. T. 24, 32, 72, auch T. 54). Vers 2 der vierten Strophe wird wie die Schlußverse der zweiten und dritten Strophe in drei Takte gerafft, doch begleitet der in Terzen parallel geführte Melodiebaß die Singstimme bis zum Versende (T. 79, Reimwort *verspricht*) und öffnet erst im folgenden Takt 80 als Harmonieträger das Gerüstbauglied zum nächsten (vgl. die Parallelstelle in der 6. Strophe, T. 104/105). Den Gesangspart kennzeichnet wie stets ein Pausentakt nach dem Fragesatz. Dem 9-taktigen Glied antwortet ein 4-taktiges (T. 81—84) mit Vers 3 und 4, den beruhigenden Worten des Vaters (im Gesangspart 5 Takte, T. 81—85: 1+1+3). Nach der langen ‚baßlosen‘ Strecke wird der Satz hier *zweimal* in einer Tonika befestigt:



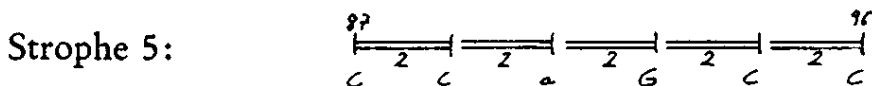
Mit dem Bau dieser Stelle wird ein Gegengewicht gegen die gespannte Offenheit der Takte 72—80 gesetzt. Zweimal trifft die Singstimme mit einer Hebung, *Sei rúhig, bleibe rúhig . . .*, mit der Tonika zusammen. Das gleichzeitige Einsetzen des Gesangsparts mit dem Gerüstbauglied verwirklicht die Haltung dieses Verses (vgl. den entsprechenden Ansatz des 3. Verses der 6. Strophe, T. 106); zugleich wird der doppelte Imperativ, der hier anstelle des Reims (*Kind-Wind*) hervortritt, im harmonischen Bau gespiegelt. Die zweifache Verankerung des Satzes in einer Tonika nach langer, offener Strecke wiederholt sich in der sechsten Strophe, die eine um einen Ganzton höhergerückte Wiederaufnahme der vierten darstellt. Das 9-taktige Glied (T. 97—105) hebt hier ohne jede Baßstütze an, denn der zweite Gesang des Erlkönigs (Strophe 5) schließt mit seinem Nachsatz innerhalb von T. 96 (3. Viertel). Das Gegengewicht des Fundaments erfolgt schwerer, nachdrücklicher befestigend als in der vierten Strophe: Die Gerüstbauglieder in der

zweiten Strophenhälfte (T. 106—111) werden verbreitert, die zweite Tonika erscheint in größerem Abstand von der ersten:



Nach dem Zusammentreffen der Anrede *Mein Sohn* mit dem Gliedansatz (T. 106) kennzeichnet der Gerüstbau wieder die Reime (T. 109 *genau*; T. 112 *grau*).

Die vorangehende zweite Erbkönigstrophe (Str. 5) wird von einem Zweitaktglied, wieder mit in die Tiefe führendem Baßgang (T. 85/86), eingeleitet. Die Verbindung durch ein öffnendes *Glied* gibt es erst in der c-Fassung<sup>21</sup>). Die beiden ersten Fassungen (a: T. 83; b: T. 84) entbehren an dieser Stelle noch der vorwärtsgerichteten Anlage. Dort schließt die Antwort des Vaters als Periodennachsatz ab  $\frac{a) T. 83}{b) T. 84} \mid \frac{84}{85}$ , und ohne instrumentalen Zwischentakt setzt mit neuer Tonika C-Dur die Erbkönigstrophe an. Mit dem in seinen Worten aufbrechenden Bereich des Irrealen schlägt die Satzstruktur erneut um vom Gerüstbau- zum Periodenprinzip. Eine leichtfüßig tänzerische Begleitung trägt den lockenden Gesang, in dem der Versvortrag auf doppeltes Tempo beschleunigt ist; auf jeden Halbtakt fällt eine Hebung. Entsprechend der beschleunigten Deklamation bilden sich nicht die kantablen Viertaktgruppen der ersten Erbkönigstrophe, es reihen sich kleingliedrig fünf schließende Zweitaktsätzchen.

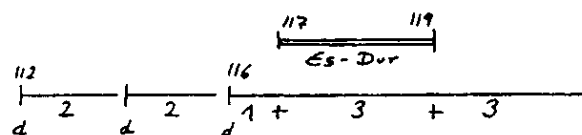


Der erste Vers steht wie der Anfangsvers der ersten Erbkönigstrophe (vgl. T. 58—61) über dem Orgelpunkt der Tonika, T. 87/88. Im Schlußvers (T. 93/94; T. 95/96) wird der Wechsel zwischen Dominante und Tonika an den liegenden Grundton der Dominante,  $^1G$ , gebunden, den der Baß nur zum Kadenzschritt  $^1G—C$  verläßt (T. 94 und T. 96, 2. Halbtakt). Die Wiederholung des letzten Verses mit spielendem Verzieren der Schlußwendung (T. 95/96) betont das Liedhafte der Strophe. Der zweite Gesang des Erbkönigs ist noch dichter in sich geschlossen als der erste. Die Strophe wird auf dem zweiten Halbtakt von T. 96 beendet; damit wird sie abgekapselt und völlig aus dem Strom des Gerüstbaus isoliert.

Ein drittes Mal spricht der Erbkönig in der siebenten Strophe (T. 117 bis 123). Im Gedicht wird hier die Folge der Dialogglieder beschleunigt. Sein

<sup>21</sup>) Vgl. Faksimile ed. Schünemann, a.a.O.: T. 85 wird durch Rotstiftkorrektur auf zwei Takte erweitert.

Locken, das bisher ganze Strophen gefüllt hatte, wird als Fordern und Drohen in zwei Verse konzentriert. Vers 1, *Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt*, verbreitert sich mit fünf Hebungen — bei durchgehender Vierhebigkeit der Verse — zu gesteigerter Intensität des Sprechens. Nun unterbricht bei seinen Worten nicht mehr Periodenstruktur den Gerüstbau. Strophe 7 beginnt in T. 112 mit den beiden Anfangsgliedern des Vorspiels im fortissimo in *d*-Moll:



Im dritten Satzglied, das in T. 116 in *d*-Moll ansetzt, verschiebt sich die Klangbasis plötzlich für drei Takte um einen Halbton aufwärts nach *Es*-Dur (T. 117—119). Die durch die Moll-Tonika und Gerüstbaustruktur repräsentierte Wirklichkeit des Geschehens wird überlagert von der anderen, zaubrisch-irrealen Schicht, für die der neue Klang, Dur im pianissimo mit Orgelpunktbildung wie in den Periodenstrophen 3 und 5, steht. Doch es bleiben die repetierten Triolen im Klavierpart, der Satz spaltet sich nicht in Gesang und Begleitung. Die drei *Es*-Dur-Takte, deren zweiter einen zwischendominantischen Wechselklang (verminderter Septakkord auf *f*<sup>1</sup>) über dem Orgelpunkt bildet, umschließen den fünfhebigen Vers, in dem die Singstimme nach der beschwörend eindringlichen Dehnung der ersten Hebung in den beschleunigten Versvortrag der 5. Strophe übergeht:



klang an<sup>23</sup>). Mir scheint, diese Stelle sollte mehr aus dem Bau der ganzen Komposition in seiner Verwirklichung von Sinn begriffen werden, als von der rein technischen Seite ihrer harmonischen Funktion. Das *Es*-Dur ist zwar in *d*-Moll die tiefalterierte II. Stufe, der Neapolitanische Akkord in nicht-ursprünglicher Gestalt, im Baß liegt der Grundton, doch ist es mehr, nämlich Dur-Tonart in subdominantischer Beziehung zur vorangehenden Tonika<sup>24</sup>), mit der Schubert in diesem Lied das schließende Periodenprinzip verbindet, um den Bereich des Erlkönigs, der magischen Naturkraft, darzustellen. Periodenbau wird dreimal eingeschaltet in den Gerüstbau, die Struktur der Realität<sup>25</sup>).

Der Bau der ersten Strophenhälfte (T. 112—122) erinnert an den des Vorspielbeginns (T. 1—7). Klammert man die 3-taktige *Es*-Dur-Einschaltung aus, so entsprechen sich beide Abschnitte in der Baßführung, wobei T. 6 auf zwei Takte ausgedehnt wird, T. 120/121 (vgl. T. 13 f. zu T. 6). Die Leere des Satzanfangs und der Brennpunkt des Geschehens treten in Beziehung zueinander. Die Folge von 3+4 Takten in der Gliederung der Singstimme kehrt das bisher fast durchgehende Prinzip, die Dialogstrophen oder -strophenhälften mit einem 3-taktigen Glied abzuschließen, um (vgl. Str. 2, T. 52—54; Str. 4, T. 77—79, 83—85; Str. 6 T. 102—104, 110—112; auch Str. 3, T. 70—72). Hier erscheint ein 3-taktiger Satz in der Singstimme am Anfang einer Strophe.

Um einen weiteren Halbton in die Höhe getrieben, folgt mit der zweiten Strophenhälfte, nun im fff, das in der 4. und 6. Strophe 9-taktige Glied. Es nimmt hier einen Raum von nur 8 Takten ein (T. 123—130). Im Schlußvers tritt an die Stelle der Fragen

... <i>was Erlenkönig mir leise verspricht?</i>	(4. Strophe)
... <i>Erlkönigs Töchter am düstern Ort?</i>	(6. Strophe)

die Aussage: *Erlkönig hat mir ein Leids getan*.

Das Schließen des Satzes, das Endgültige des Geschehenen werden von dem 4-taktigen, fest kadenzierenden Nachsatz in der Singstimme erfaßt (T. 128—131). Sie beginnt in T. 128 an einziger Stelle der ganzen Vertonung *abtaktig*<sup>26</sup>).

<sup>23</sup>) Ernst Kurth, Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, Berlin 1923, 248.

<sup>24</sup>) Vgl. Strophe 3, T. 58 ff. *B*-Dur, am Schluß der zweiten Strophe befindet sich der Satz in *F*-Dur, T. 48 f., 50 ff.; vgl. Strophe 5, T. 87 *C*-Dur, die 4. Strophe endet in *G*-Dur, T. 85 f.

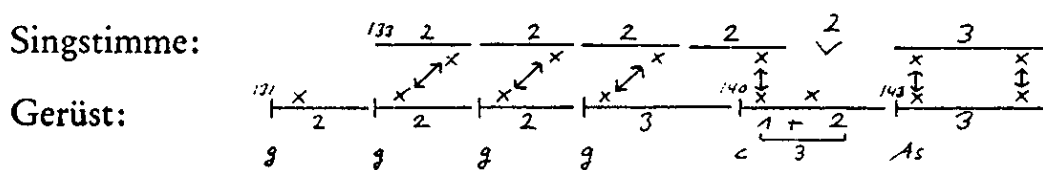
<sup>25</sup>) H. J. Moser, Das deutsche Lied . . . I, 110, erfaßt die *Es*-Dur-Stelle von ihrem Klangeffekt her, wenn er von der „schier über den Haufen werfenden Harmonierückung“ spricht.

<sup>26</sup>) Vgl. Georgiades, Schubert . . . , 208/209.

Sforzati im Klavierpart befestigen den in drei Halbtakten chromatisch in die Höhe ausgreifenden Gang der Singstimme, die das *ges*<sup>2</sup> des 3. Verses durch *g*<sup>2</sup> überhöht. Jeder der drei Takte 128—130 wird in zwei schneidend akzentuierte Hälften zerlegt. Der Baß hat nun wieder rein harmonische Funktion und setzt im Endreim (T. 131) mit dem ersten Satzglied der Schlußstrophe an.

Sie liegt wie die Anfangsstrophe im Mund des Erzählers und führt zurück in den *g*-Moll-Raum. Die Gerüstbauglieder entsprechen den Anfangsgliedern des Vorspiels, ihre Ausführung erfährt jedoch eine wesentliche Veränderung: Der im Baß leere Anfangstakt des Vorspiels wird nun von dröhnend in Oktaven repetierten Triolen gefüllt, so daß das Baßmotiv in jedem zweiten Takt nicht mehr als fest abgegrenzter, eigenständiger Körper ansetzt wie im Vorspiel (vgl. auch T. 32 ff. und T. 112 ff.), sondern sich aus der schwer im Baß gesetzten Tonika, T. 131 (T. 133, 135, 137), als deren Folge herauszieht. In ähnlichem Verfahren, wie in einer Reprise klassischer Sonatensätze das in der Exposition aufgestellte Material, dessen Gliederung sich häufig nicht als So-und-nicht-anders zu erkennen gibt, bei seiner Wiederaufnahme zu eindeutiger Gestalt festgelegt wird, enthüllt Schubert in der Schlußstrophe das Baßmotiv klar als Auswirkung des ersten Tonikataktes.


Schlußstrophe T. 131—145 (bis zum Rezitativ):




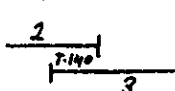
x = Gewichte im harmonischen Gerüst, Betonungen der Singstimme

Die drei 2-taktigen Phrasen der Singstimme, T. 133—138, bewegen sich im Gegensatz zu allen bisherigen, vom Gerüstbau getragenen Strophen (1, 2, 4, 6, 7) in Kongruenz mit den Gerüstbaugliedern; doch treffen hier nicht wie z. B. in der vergleichbaren Zweitaktbewegung der Anfangsstrophe (vgl. T. 15—19 und 24—28) die Schwerpunkte beider Parte zusammen. Die Gerüstbauglieder haben ihr Gewicht stets im ersten Takt (T. 131, 133, 135, 137), während die Betonung der Singstimme auf jede zweite Hebung, den jeweils zweiten Takt, zielt (T. 134, 136, 138, 140, vgl. Schema). Es entsteht in den Takten 133—138 eine Art metrischen Accelerandos, und es tritt hinzu eine Beschleunigung des Tempos (s. T. 135). Die Schwerpunkte beider Parte zahn en in dichter Folge ineinander, in keinem Takt kommt es zu einer Entspannung. Mit T. 139 lösen sich die gegeneinander gerichteten Gewichtfolgen in metrische Übereinstimmung: In T. 137 beginnt im Gerüstbau ein Satzglied, in dem die Baßfigur nicht in einen schweren Tonikatakt führt,

sondern, der Konsequenz der Gliederung des Gesangsparts nachgebend, in einen leichten, öffnenden (T. 139 G-Dur-Septakkord); das Glied umfaßt drei Takte. In beiden Parten gemeinsam trifft das Gewicht den folgenden Takt 140, mit dem ein weiteres Dreitaktglied (T. 140—142) ansetzt. Die Baßfigur wechselt ihre Position, sie rollt im *ersten* Takt des Gliedes ab. Nur an zwei Stellen des Liedes erscheint sie in der in den Grundton zurück-

kehrenden Gestalt  im Anfangstakt eines Gerüstbaugliedes: in den Takten 24 (ff.: T. 26, T. 28) und 140, also in den Rahmenstrophen, und zwar an den Stellen, da im Gerüstbau jeweils die zweite Strophenhälfte beginnt. In der ersten wie der letzten Strophe erfolgt die Umkehrung mit dem Reimwort des zweiten Verses, *Kind*. Während des Liedes hat sonst allein

die eine Oktave durchlaufende Triolenfigur , die mit den Fragesätzen der 1. und 2. Strophe auftritt, ihren Platz am Anfang eines Gerüstbaugliedes (vgl. T. 15, 17, 19, 40, 43, 45, 48, 50). Die in T. 140 im fortissimo mit der Tonika c-Moll ansetzende Triolenfigur trifft in T. 141 auf einen weiteren schweren Tonikatakt, es beginnt eine neue Baßbewegung, ein Gang über zwei Takte in chromatisch steigenden Oktaven. Er führt in ein Dreitaktglied in As-Dur (T. 143—145), mit dem die durchgehende Triolenbewegung des Satzes abbricht.

Auf drei Zweitaktglieder (T. 131—136) folgen drei Dreitaktglieder (T. 137 bis 145). Die Weitung des ersten (T. 137—139) durch einen dominantischen Takt (T. 139) bewirkt das Aufgeben der Inkongruenz der *Gewichte*, sie verursacht zugleich aber Inkongruenz in der *Gliederung* der Parte: 

Das zweite Dreitaktglied (T. 140—142) wird in Gegenwirkung zum ersten, in dem das Gewicht nach dem Setzen der Tonika (T. 137) über zwei Takte aufgehoben wird (T. 138/139), zweimal nacheinander in einer ansetzenden Tonika befestigt (T. 140; T. 141). In den Takten 143—145 (3. Vers: *Erreicht den Hof mit Müß' und Not*) finden Klavierpart und Singstimme zusammen in einem geschlossenen Dreitaktglied in As-Dur, bei auspendelnder Gewichtsfolge schwer-leicht-schwer.

Die Anlage der Schlußstrophe, die das Geschehen der Verse 1—3, beschleunigter Ritt und mühevolltes Erreichen des Ziels, als Bewegungsvorgang in musikalischen Bau übersetzt, erfüllt sich mit der Kongruenz der Parte in Gliederung und Gewichtsetzung. Obwohl das letzte Dreitaktglied innerhalb des g-Moll der Strophe auf der Neapolitaner-Stufe As-Dur steht (es ergibt sich eine Korrespondenz mit dem Es-Dur-Glied, T. 117—119) und der Satz erst mit dem als Rezitativ konzipierten Vers 4 in die Tonika g-Moll zurückgeführt wird, erhält es im Bau der Strophe die Funktion eines block-

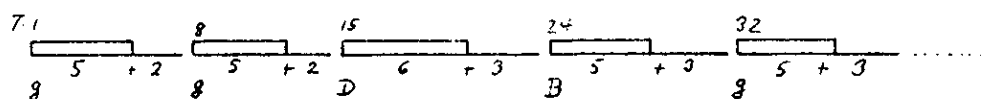


artigen Schlußgliedes über dem Orgelpunkt *As*. Es endet mit ihm der auf dem Gerüstbauprinzip beruhende, im Klavierpart durch die Baßfigur und die ununterbrochene Triolenbewegung der rechten Hand hergestellte Zusammenhang des Satzes<sup>26a</sup>).

Die Umarbeitung der letzten Strophe in den vier Fassungen zeigt, wie ihr Bau erst in den Fassungen c und d auf das *As*-Dur-Glied hin angelegt wird, das allein in der d-Fassung zum *Schlußglied* eines Satzzusammenhangs wird. In keiner der früheren Fassungen erfährt die Triolenfigur des Basses die dichte Einbindung in den Anfangstakt der Satzglieder durch Repetieren des oktavierten Grundtons; ihre Gestalt wird unverändert aus dem Vorspiel übernommen, der Baß setzt nach dem Aufstellen des *G* aus. In den Fassungen a (T. 128 ff.) und b (T. 129 ff.) verschwindet die Baßfigur nach zweimaligem Abrollen aus dem Satz. Das anfängliche Gegeneinander der Gewichte wird nicht weiter durchgeführt. Die a-Fassung gelangt schon in T. 133 zu metrischer Kongruenz der Parte, sie hält die begonnene Struktur nicht durch. Mit dem Ausbleiben der die Glieder profilierenden Baßfigur kommt der Instrumentalpart nicht zu eigenständigem Bau; die Takte 133 und 137 wirken schließend, der Klavierpart folgt der Phrasierung der Singstimme.

In der Fassung b streicht Schubert den in T. 133 der a-Fassung gesetzten Baß (b: T. 134); doch es bleibt der Einschnitt im Satz nach Vers 2. Wie in der a-Fassung wird das Satzglied auf dem Reim *Kind* geschlossen; mit dem chromatischen Baßgang setzt ein neues Glied an; a und b gliedern bis zum *As*-Dur-Block durchgehend in Zweitaktgruppen. Erst in der c-Fassung entsteht die Verbreiterung des Baus zu Dreitaktgruppen dadurch, daß die Baßfigur, die hier wie in der endgültigen Fassung viermal, in jedem zweiten Takt, abrollt (c: T. 132, 134, 136, 138), in Analogie zur ersten Strophe mit dem Reim *Kind* im Anfangstakt eines Gliedes eingesetzt wird (T. 140), wodurch das vorangehende Glied als Dreitaktgruppe offenbleibt, der Gerüstbau also ohne Unterbrechung durchgeht. In der d-Fassung weist überdies die dynamische Bezeichnung darauf hin, daß T. 140 als *Ansatz* eines

<sup>26a</sup>) Zu meinem Versuch, den Zusammenhang der Komposition darzustellen, möchte ich bemerken, daß für einige Abschnitte auch andere Möglichkeiten des Gliederns denkbar sind. Es lassen sich z. B. im Vorspiel und in den Strophen 1, 2, 7 und 8 die über größere Taktgruppen festgehaltenen Klangblöcke als Einheiten verstehen, die der von mir zugrundegelegten, am Auftreten der Baßfigur orientierten Kleingliederung übergeordnet sind:



Die Komposition des *Erlkönig* zeigt den Gerüstbau auf einer frühen Stufe, die Gliederung des Satzes ist nicht immer ganz eindeutig ausgeprägt.

Gliedes zu verstehen ist: Dem decrescendo im dominantischen Takt 139 folgt in T. 140 (dem Schlußtakt in der Singstimme) ein unvermitteltes fortissimo. Trotz der Identität der Harmoniefolgen in den beiden letzten Fassungen fehlt der c-Fassung die Anspannung der Bewegung: Die Baßfigur erfährt keine Veränderung, sie bricht stets nach dem Setzen der Tonika ab; das metrische Gegeneinander in den Takten 133—138 hat weitaus schwächere Wirkung.

Die konsequent durchgeführte Anlage der endgültigen Fassung zeigt sich auch in der Art der Verknüpfung des schließenden Rezitativs mit dem vorgehenden Teil der Strophe. Allein in der d-Fassung wird der letzte Vers mit klarer Zäsur vom Zusammenhang der Komposition getrennt, deren Struktur und Geschehen in dem 3-taktigen *As*-Dur-Block endet. Das Rezitativ setzt in T. 146 neu im pianissimo mit dem charakteristischen Sextakkord an. Die a-Fassung bezieht das Rezitativ in die Strophe ein, wenn sie den *As*-Dur-Schlußklang im Baß in den 143. Takt hineinbindet und die Singstimme beginnen läßt, bevor die Terz im Baß auf der zweiten Taktzeit gesetzt ist. Der Schlußvers wird gleichmäßig in Achteln und Vierteln skandiert ohne die Verlebendigung zu der sprechenden Prosa-Deklamation der Fassungen b—d. In b und c wird das Rezitativ noch dichter in den Strophenzusammenhang gezogen: Es beginnt bereits im letzten Takt des *As*-Dur-Blocks, der kein kompakt geschlossener Körper ist, das *As* im Baß seines zweiten Taktes bleibt bis zum Setzen der Terz liegen, das nun aber ‚korrekt‘ vor dem Rezitativeinsatz erfolgt.

Man hat den rezitativischen Schluß des *Erlkönig* als künstlerisches Mittel aus unterschiedlicher Sicht negativ oder positiv beurteilt:

H. v. d. Pfordten (a.a.O., 120) bezeichnet ihn als „stilistische Entgleisung ins Dramatische“,

Hans Bosch (a.a.O., 43/44) als „einen Rückfall in den improvisatorischen Ton der Frühzeit“.

In einer Besprechung des „Erlkönig“ in der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 21. Mai 1821 heißt es: „Der Schluß durch ein Rezitativ ist lobenswert und beweist, daß der Tonsetzer das Gedicht wirklich verstanden hat“ (Deutsch, Dokumente II, 1, Nr. 252).

A. E. F. Dickinson: „After this there can be nothing but cadence“. (Fine Points in ‚The Erl King‘, in: MRR 88, 1958, 141).

Von der Untersuchung des harmonischen Baus herkommend, habe ich versucht darzustellen, daß der als tragendes Prinzip durchgehende Gerüstbau, im *Erlkönig* die Struktur des Geschehens, sich wie das Geschehen selbst vor dem Schlußvers erfüllt. Im Gedicht endet mit Vers 3 der Schlußstrophe der im Präsens erzählte und als Dialog verwirklichte Vorgang. Der letzte Vers steht im Imperfekt: *In seinen Armen das Kind war tot*. Er ist also auch in

Goethes Ballade vom Zusammenhang abgelöst. Die Verflechtung von Gerüstbau und Periode in der letzten Rede des Erlkönigs, T. 116 ff., hatte die Stelle bezeichnet, an der durch musikalischen Bau das Ereignis dargestellt wird, die todbringende Berührung durch magische Naturkraft. Das im Perfekt ausgesprochene

*Erlkönig hat mir ein Leids getan*

weist auch von der Sprache her zurück auf die Verse 1/2 der siebenten Strophe als Zeit des Geschehens. Schubert überträgt so durch das außerhalb des Satzzusammenhangs gestellte Rezitativ Goethes Dichtung in ihrer Tempus-Struktur in musikalischen Bau.

### b) Begründung der Wahl des Liedes als Ausgangsstück

Mit dem *Erlkönig* wurde eine Komposition an den Anfang dieser Untersuchungen gestellt, in der Schubert die beiden Konstruktionsprinzipie zum ersten Mal zu dem Komplex von Funktionen ineinanderarbeitet, der im I. Teil in weiteren Vertonungen verfolgt werden soll:

- A. Das Heranziehen der drei früheren Fassungen bei der Darstellung der endgültigen, op. 1, zeigte, daß Schubert die entscheidenden Korrekturen am Begleitungsart, an der harmonisch-metrischen Struktur vornahm. Wir stellten *im einzelnen* eine zunehmende Präzisierung von Bau und Aufgabe der Gerüstbauglieder fest: Symmetrie der beiden Vorspielhälften, Absetzen von Erzählen (1. Strophe) und Dialog (2. Strophe) durch metrische Veränderung der Glieder und unregelmäßigen Einsatz der Baßfigur zur Realisierung der Wechselrede; neue eindeutige Festlegung der Baßfigur in den Anfangsgliedern der Schlußstrophe. Für den Satzablauf *im ganzen* erwirkt Schubert das nahtlose Durchhalten der Gerüstbaustruktur (abgesehen von der Perioden-Enklave der 5. Strophe) durch Verwandlung des in den ersten beiden Fassungen schließenden Taktes vor der zweiten Erlkönigstrophe (Fassung a: T. 83; b: T. 84) in ein offenes Zweitaktglied (c und d: T. 85/86) und die Umarbeitung der Schlußstrophe.
- B. Im *Erlkönig* konfrontiert Schubert die beiden Bauprinzipie erstmalig zur Darstellung von zwei Bewußtseinschichten. Es wurde beschrieben, wie er anhand der Gliederung des Gedichts den berichtenden und dialogisierenden Strophen 1, 2, 4, 6 und 8, die sich im Bereich menschlicher Realität abspielen, die vorwärtsgerichtete Gerüstbaustruktur unterlegt, die Strophen 3 und 5 dagegen, die das irrealen Erlkönigreich in seiner Zuständlichkeit in gereihten Bildern vorführen (*schöne Spiele . . . bunte*

*Blumen . . . gülden Gewand . . . meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n . . .*) durch das statische Periodenprinzip wiedergibt und beide Strukturen in dem Augenblick auf das engste ineinanderwirkt, da die Berührung beider Schichten den Tod des Knaben auslöst, in der ersten Hälfte der 7. Strophe.

In seinem Bericht über „Jean Paul Friedrich Richter in seinen letzten Tagen und im Tode“ findet Richard Otto Spazier treffende Worte für die spezifische, eigene Wirkung der Erlkönigstrophen:

„Fast alle Abende in jener letzten Lebenszeit, wenn ihn der Tag erschöpft, verlangte er sehnsuchtsvoll nach Gesang . . . Vor allem ergriffen ihn die Stellen aus Schuberts herrlicher Komposition des Goetheschen Erlkönigs: „du liebes Kind, komm geh mit mir“ und „sie wiegen und tanzen und singen dich ein;“ das ahnungsvolle heimliche, durch die Stimmen und die Begleitung durchtönende verheißne Glück lockte auch ihn mit magischer Gewalt zu einem verklärten, schöneren Sein“<sup>27)</sup>.

### c) Zusammenhang des Gerüstbauprinzips mit dem sog. „romantischen Liedtypus“

Die Vertonung des *Erlkönig* wird von Hans Bosch<sup>28)</sup> und Edith Schnapper<sup>29)</sup> mit *Gretchen am Spinnrade* und *Rastlose Liebe* zu den ersten Repräsentanten des von Schubert geschaffenen „romantischen Liedtypus“ (Bosch), des „Reformtypus“ (Schnapper), gezählt. Bosch definiert seinen Terminus folgendermaßen: „Eine durch den Text hervorgerufene Impression entfesselt einen Bewegungsimpuls, der in seiner Kontinuität den Verlauf des Werkes bestreitet und Gestaltung selbst wird“ (a.a.O., S. 30). Edith Schnapper schreibt — im Anschluß an Bosch —: „Das herrschende konstruktive Prinzip ist die kontinuierliche, den ganzen Liedverlauf durchströmende, romantische Begleitung . . .“ (a.a.O., S. 125). Beide Autoren sind der Ansicht, das *Begleitungsmotiv* schaffe die musikalische Struktur, doch erfahren wir nicht, in welcher Art der Bewegungsimpuls „Gestaltung selbst“ wird, welchen Satzbau er hervorruft. Bosch und Schnapper verwechseln das „konstruktive Prinzip“ (= Struktur) mit dessen Ausführung, dessen Niederschlag an der Oberfläche der Satzgestalt. Den Liedern *Gretchen am Spinnrade*, *Rastlose Liebe* und *Erlkönig* liegt erstmalig in Schuberts frühen Werken das Gerüstbauprinzip, d. h. der Fortgang des Satzes aus einer Aneinanderkettung offener

<sup>27)</sup> Deutsch, Dokumente II, 1, Nr. 651, Breslau, Ende 1826.

<sup>28)</sup> Die Entwicklung des Romantischen a.a.O., 40 ff.

<sup>29)</sup> Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzips, Diss. Bern 1937, 124 f.

Glieder, zugrunde. Ist es nicht vielmehr dieser vorwärtsgerichtete harmonische Bau, der erst einen „bis zum Ende durchhaltenden Bewegungsimpuls“ (Bosch, S. 31) in der motivischen Ausprägung der Klavierbegleitung ermöglicht? Die Gerüstbaustruktur ist jedoch keine Errungenschaft der Romantik, sondern ein Merkmal des Satzes der Wiener Klassik, woher Schubert sie übernimmt<sup>29a)</sup>.

Der Zusammenhang zwischen Konstruktion und Ausführung des Begleitsatzes soll hier nicht eigens untersucht werden. In der Besprechung von *Erlkönig* wurde auf die plötzliche Verwandlung der eigenständigen Begleitungsstruktur in stützende, im eigentlichen Sinn ‚begleitende‘ Funktion des Klavierparts beim Wechsel von Gerüstbau zu Periode in den Erlkönigstrophen aufmerksam gemacht.

Es fällt auf, daß die Gerüstbaustruktur, die episodisch auch in den ungefähr gleichzeitig mit *Erlkönig* entstandenen Gesängen *Dem Unendlichen*, *Mignon* und *Hermann und Thusnelda*<sup>29b)</sup> erscheint, mit ihrem Auftreten jeweils eine Spielfigur eigenwilliger, unkonventioneller Gestalt im Klaviersatz hervorruft.

## 2. *Auf dem See* (Goethe)

### a) Vergleich der Fassungen

Die zunehmende Konzentrierung der musikalischen Struktur auf einen Zusammenschluß des Satzes durch das Gerüstbauprinzip, die wir in den Bearbeitungen des *Erlkönig* feststellten, erzielt Schubert noch einmal in der zweiten Fassung von Goethes *Auf dem See* (D 543). Die erste Fassung vom März 1817, XX 310a, steht in *E-Dur* mit der Bewegungsangabe *Mäßig, ruhig*, die zweite, XX 310b, im Juli 1828 als op. 92, 2 bei Leidesdorf in Wien erschienen, ist um einen Halbton abwärts nach *Es-Dur* transponiert und trägt die Bezeichnung *Mäßig*.

1 *Und frische Nahrung, neues Blut*  
*Saug' ich aus freier Welt;*  
*Wie ist Natur so hold und gut,*  
*Die mich am Busen hält!*

---

<sup>29a)</sup> Vgl. Georgiades, Schubert . . ., 74.

<sup>29b)</sup> *Dem Unendlichen*, 18. September 1815, XX D 291, *Es-Dur*-Teil, *Langsam*; *Mignon*, 23. Oktober 1815, XX 168 D 321, T. 19—40, 60—81 *Etwas geschwind*; *Hermann und Thusnelda*, 27. Oktober 1815, XX 169 D 322, *Des-Dur*-Teil T. 84 — 111, *Etwas langsam, mit heiligem Jubel*.

- 5 *Die Welle wieget unsern Kahn*  
*Im Rudertakt hinauf,*  
*Und Berge, wolkig himmelan,*  
*Begegnen unserm Lauf.*
- 1 *Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?*  
*Goldne Träume, kommt ihr wieder?*  
*Weg, du Traum, so gold du bist;*  
*Hier auch Lieb' und Leben ist.*
- 1 *Auf der Welle blinken*  
*Tausend schwebende Sterne,*  
*Weiche Nebel trinken*  
*Rings die türmende Ferne;*
- 5 *Morgenwind umflügelt*  
*Die beschattete Bucht,*  
*Und im See bespiegelt*  
*Sich die reifende Frucht.*

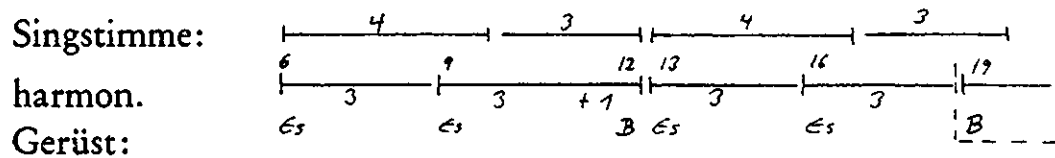
Zwei 2-taktige instrumentale Glieder leiten in der Erstfassung den Gesang ein, in pendelndem Wechsel sich jeweils von der Tonika zur Dominante öffnend, T. 1—4:  $\text{t}_2\text{---}\text{t}_2\text{---}$ . In der Zweitfassung ist das Vorspiel 5-taktig, das zweite Glied wird auf drei Takte geweitet:  $\text{t}_2\text{---}\text{t}_3\text{---}$ . Die Einfügung des Sextakkords der II. Stufe in seinem Mitteltakt (T. 4) hat für das Errichten der Satzstruktur im Vorspiel entscheidende Funktion:

a) Die Streckung des zweiten Gliedes versetzt die Bewegung in größeres Schwingen, in tiefem Ausholen werden die Hauptklänge der Tonart umrissen: Tonika-Subdominante-Dominante.

b) Das Vorspiel erhält engen Bezug zur ersten Strophe: Das 3-taktige Glied T. 3—5 ist identisch mit den in T. 6 und T. 13 (Vers 1 und 3) ansetzenden Gliedern, die im musikalischen Zusammenhang der Strophe jeweils an erster Stelle stehen, während die instrumentale Einleitung das Dreitaktglied aus der Zelle des 2-taktigen Anfangsgliedes als dessen Ausweitung entwickelt.

c) Erst diese Weitung des zweiten Gliedes läßt die im Vorspiel angelegte Struktur als vom Gerüstbauprinzip getragen erkennen: Gegenüber der Wirkung des Vorspiels in der Erstfassung als eines durch die Identität und Symmetrie der beiden pendelnden Glieder selbstgenügsam scheinenden Präluierens erhält es in der Zweitfassung durch seine asymmetrische Anlage einen dynamischen Zug vorwärts. Vor allem aber verlangt das 3-taktige Glied in metrischer Hinsicht den Beschluß im folgenden (T. 6—8). Ähnlich wie im *Erlekönig*-Vorspiel bewirkt der metrische Bau, die Vergrößerung eines Zweitaktgliedes, den Einsatz der Singstimme.

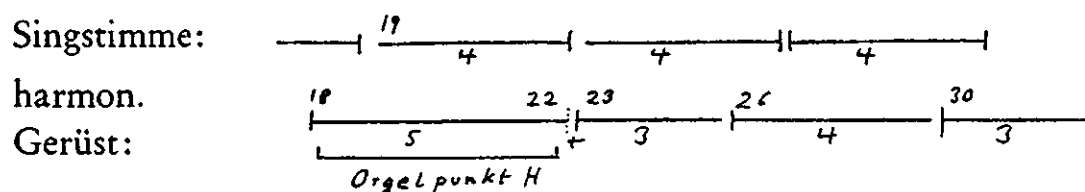
Die Takte 6—18 (Fassung a: 5—17) als erster zusammengehöriger Liedabschnitt mit den Versen 1—4 der 1. Strophe sind in beiden Fassungen identisch:

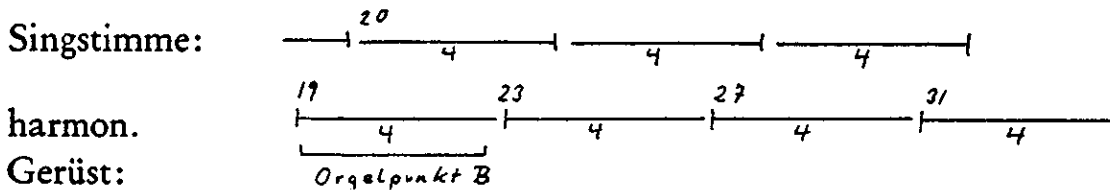


Die Skizze zeigt, daß die harmonische Struktur das Gerüstbauprinzip in T. 12 (Fassung b) aufgibt und sich dem schließenden Nachsatz des Gesangsparts angliedert. Die Singstimme bildet zwei Perioden mit 4-taktigen Vordersätzen (T. 6—9; 13—16) und 3-taktigen Nachsätzen (T. 10—12; 17—19). Das Ausmaß der Halbsätze entspricht der Hebungsanzahl der Verse, die zwischen Vier- und Dreihebigkeit alternieren; jede Hebung trifft einen ersten Halbtakt. Wie in *Erlekönig* greifen die Gliedansätze des Gerüstbaus in die Schlußreime und treiben den Satz voran. Allein das erste Verspaar wird abgeschlossen, und nach dem Einschnitt (T. 12) springt die Bewegung mit unerhörter Frische neu an. Durch den Periodenabschluß auf der Dominante setzt jedes der vier ersten Glieder (T. 6, 9, 13, 16) mit der *Es*-Dur-Tonika an, die in der Zweitfassung mit der Quinte im Baß zum Klang gefüllt wird. Das unentwegte, insistente Herausschwingen der Glieder aus der Tonika, zu Beginn von Vers 1 und 3 zusammen mit der Singstimme, läßt den Satzfortgang von ständig sich aus sich selbst erneuernder Kraft bewegt erscheinen. Der Abschluß des zweiten Verspaars (T. 19) wird nicht mehr von der harmonischen Struktur mitvollzogen; es beginnt dort mit neuer, welliger Baßbewegung der nächste Liedabschnitt mit der zweiten Strophenhälfte (Vers 5—8); der Gerüstbau geht nun durch.

In diesem mit T. 19 einsetzenden (Fassung a: T. 18) Abschnitt differieren die Gliederungen beider Fassungen. In der Erstfassung schafft ein 5-taktiger Orgelpunkt auf *H* (T. 18—22) ein langes 8-taktiges Gerüstbauglied (T. 18 bis 25), in dem sich wieder Merkmale periodischen Baus einstellen: Das durch den Orgelpunkt als Block zusammengehaltene Glied wird trotz des Quartsextakkordes (T. 22) als gemeinsam mit der weiter Periodenhalbsätze bildenden Singstimme schließend gehört, die von der Bindung an den Orgelpunkt befreite Baßbewegung in T. 23 als Ansatz des folgenden Gliedes in *cis*-Moll.

Gliederung der Erstfassung: T. 18—32





In der Zweitfassung liegt der Orgelpunkt *B* nur für 4 Takte im Baß (T. 19—22), so daß die Dreiklangbrechung in *Es* (T. 23), die durch Aufgeben des Orgelpunktes ausdrücklich *nicht* als Quartsextakkord verstanden werden soll, Ansatz des nächsten Gerüstbaugliedes wird. Alle Glieder dieses Teils, die des Gerüstbaus wie die Periodenhalbsätze, sind regelmäßig 4-taktig. Die Singstimme beschleunigt den Versvortrag um das Doppelte und faßt je zwei Verse zusammen, ein Takt nimmt zwei Hebungen auf, die 3-hebigen Verse 6 und 8 verursachen keine asymmetrischen Halbsatzbildungen. Das Viertaktmetrum wird bis in die stauende Generalpause durchgezogen (T. 34), die in der Erstfassung fehlt; dort leitet ein 3-taktiges Glied (T. 30—32) zur zweiten Strophe über.

Die Erstfassung ist in Metrum und Struktur unentschieden gegenüber der zweiten, in der Schubert mit sicherem Griff für symmetrische, diesem gleichmäßig wiegenden Teil angemessene Proportionen der Glieder eine durchgehende, gleichmäßige Anlage errichtet.

Die Generalpause bricht das Wiegen unvermittelt ab. Mit dem ersten Vers der dritten Strophe: *Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?* wendet sich der Blick des Singenden — im Gedicht ebenso unvermittelt, durch Ansprechen — vom Außen ins Innen<sup>30</sup>). Diese Wendung wird in der Pause handelnd, als Geschehen, vollzogen. Schubert schneidet das Außen abrupt auf dominantisch offenem Klang ab und schafft eine neue musikalische Situation, die das Bewußtsein des Ich, das Innen, freilegt<sup>31</sup>).

Dadurch, daß der zweite Liedabschnitt (T. 19—34) in der Zweitfassung von dem festen, regelmäßigen Viertakt-Metrum ‚im Rudertakt‘ getragen war, erhält der Umschlag des Metrums in ein 3-taktiges Glied (T. 35—37) an der Stelle der Wendung nach innen seinen Sinn: Die Wirklichkeit des Ich, für die auch in Goethes Gedicht ein neues, mit Hebung beginnendes vierhebi-

<sup>30</sup>) Vgl. das anschließend an die Besprechung des Liedes eingefügte Kapitel (A. 2. c.) über die entsprechende Funktion solcher Pausen in *Der Neugierige*, *Lachen und Weinen*, *Auf dem Flusse*, *Die Post*, *Der Wegweiser* und *Du bist die Ruh*.

<sup>31</sup>) Vgl. die von Ernst Bücken, *Das deutsche Lied*, Hamburg 1939, 83 angeführte Äußerung von Johann Mayrhofer über Schuberts Vertonung von Goethes *Auf dem See*, sie „schlage mit Bewußtsein die Brücke von der äußeren Beschauung zur innern“. — Es war mir nicht möglich, die Quelle festzustellen.



ges Versmetrum mit klingender Endung steht, wird in ihrer Labilität durch ein metrisch labiles, nicht eigenständiges Dreitaktglied wiedergegeben.

Die schwungvoll von Halbtakt zu Halbtakt geworfene Bewegung des Anfangs in *Es*-Dur wird gebrochen zu stockendem, sperrigem Rhythmus, die Tonart zur intimeren Moll-Parallele abgedunkelt.

An die Stelle liedhaften Singens tritt reflektierendes Sprechen auf festgehaltener Tonhöhe ( $c^2$ ). In der Zweitfassung korrigiert Schubert den aus der Deklamation der zweiten Hälfte der vorangegangenen Strophe beibehaltenen Rhythmus der Singstimme der Erstfassung,



der der neuen Haltung trotz abtaktigen Ansatzes als mechanisch leierndes Fortführen entgegenwirkt, durch artikulierte Trennung der zweimaligen Anrede (Sechzehntelpause und Sechzehntelaufтакт) zu spontaner Äußerung des Ich:



Das Eckigwerden der Bewegung im Klaviersatz in Verbindung mit rezi-tativähnlicher, nicht liedhafter Führung der Singstimme läßt an eine Stelle aus *Versunken* (Goethe) 1821, XX 391 D 715, denken. Der Vers *Der fünfgezackte Kamm, wo sollt' er stocken?* zeigt ähnlich reflektierende Haltung und ähnlichen Bau. Das Subjekt des Fragesatzes wird vorangestellt, wenn auch nicht als Anrede. Die zuvor federnden, treibenden Stützbässe (T. 42—58) werden in stoßend ‚stockende‘ Bewegung konzentriert (T. 59—69), der Vers wird geteilt.

Die Erstfassung von *Auf dem See* verfehlt es, den Umschlag in der Vers- und Sinnstruktur des Gedichts mit klarem Schnitt im musikalischen Bau darzustellen, wenn sie das 3-taktige Glied in *cis*-Moll T. 33—35 durch ein ebenfalls 3-taktiges verbindendes, T. 30—32, vorbereitet. Ebenso wird die neue Haltung nicht als andere Bewußtseinsschicht realisiert, sondern als Weiterführen des vorangegangenen Teils. Der unvermittelt einen Innenraum aufreißende Pausentakt ist noch nicht als mögliches Bauelement erfaßt. Das 3-taktige Glied der ursprünglichen Fassung (T. 30—32) verunreinigt sowohl die Anlage des vorausgehenden wie des folgenden Teils. Doch bedurfte es nur eines einzigen Taktes, eines *leeren* Taktes, um die Kongruenz von Sinn und Bau in der Zweitfassung herzustellen.

<sup>31a)</sup> Vgl. dazu auch Georgiades, Schubert . . ., 112 (*Wohin?*).

Im zweiten Vers der 2. Strophe *Goldne Träume, kommt ihr wieder?*<sup>32)</sup> nimmt Schubert eine weitere Korrektur der metrischen Gestalt vor. Er verlängert das ursprünglich 4-taktige Glied T. 36—39 zu einem 5-taktigen (T. 38—42, Fassung b), erfüllt so die Einheit des 8-taktigen Raums mit 3+5 Takten und umgreift damit die Einheit des ersten Verspaars der 2. Strophe, in dessen zweitem Vers die Deklamation auf doppelte Zeit verbreitert wird. Zweifellos ging es Schubert in der Erstfassung darum, das auf dem Orgelpunkt *H* stehende Viertaktglied mit seinen schwimmenden, Tonika und Dominante überlagernden Klängen abrupt durch das folgende *Weg, du Traum* (T. 40—45) abzuschneiden, bevor die Klavieroberstimme der Singstimme zu Ende nachgesungen hat. In der Zweitfassung läßt er die Echomelodie ausklingen (T. 38—42), wodurch die Darstellung der *goldnen Träume* in ihrer asymmetrischen, fließenden Fünftaktigkeit zu einem selbständigen Gebilde isoliert wird. Auch verliert der folgende Abschnitt (T. 43—48) nichts von seiner energisch raffenden Haltung durch zielendes Kadenzieren und Beschleunigung des Versvortrags. Die Zweitfassung zeigt sogar aktivere Haltung, wenn sie das in der Erstfassung synkopisch einsetzende Motiv in der Klavieroberstimme (T. 40/41) in bestimmtem Einsatz erst auf der zweiten Takthälfte beginnen läßt (T. 43/44) und so den Satz zu halbtaktiger Bewegung straft.

Diesem zweiten Verspaar der 2. Strophe liegt Periodenbau zugrunde (Fassung a: T. 40—45; b: T. 43—48). Einem 2-taktigen Vordersatz antworten zwei 2-taktige Nachsätze, deren erster mit Trugschluß endet (Fassung a: Ganzschluß). Das feste Schließen entspricht der Haltung und Konsequenz des Verspaars:

*Weg, du Traum, so gold du bist;  
Hier auch Lieb' und Leben ist.*

Mit dem Setzen der Tonika *B* im folgenden Takt 49 (a: *H*, T. 46) beginnt ein neues Gerüstbauglied, das sich schon auf der zweiten Takthälfte öffnet (I—V<sub>7</sub>). Es wird in beiden Fassungen nach diesem 1-taktigen Ansatz unterbrochen von einer langen Kette schließender, zwischen Tonika und Dominante pendelnder Taktpaare in neuem 2/4-Takt, deren Bau der Reihung von Bildern in der letzten Strophe entspricht. Die den Gerüstbau überlagernde Periodenstruktur dieses Teils steht in einem Sinnbezug zu der Periodenbildung T. 43—48 (a: T. 40—45): Das Ich weist die *goldnen Träume* von sich und wendet sich — *Hier auch Lieb' und Leben ist* — der Gegenwart, dem Außen zu: *Auf der Welle blinken . . .* Periodenbau bringt beide Stellen in Beziehung zueinander<sup>33)</sup>.

<sup>32)</sup> Erstfassung: *kehrt ihr wieder?*

<sup>33)</sup> Hans Bosch, a.a.O., 92, kommt von seiner ausschließlich die *Ausführung* der Begleitung untersuchenden Methode zu der Ansicht, „der ausgesprochene stimmungs-

Die Takte 47—74 der Erstfassung stimmen in ihrer klanglichen Anlage mit den Takten 50—77 der Zweitfassung überein; das letzte Zweitaktglied schließt die Reihung von 14 Taktpaaren in der Grundtonart ab. Doch findet in der Erstfassung der die 28-taktige Kette auslösende 1-taktige Ansatz eines Gerüstbaugliedes, T. 46, keine Fortführung: Dem letzten Taktpaar (T. 73/74) schließt sich dessen Vergrößerung zu einem 4-taktigen Sätzchen an (T. 75—78)<sup>34</sup>); ein Schlußblock aus zwei Tonika-Takten (T. 79/80) setzt dem sechsmaligen Pendeln zwischen Dominante und Tonika (T. 71—78) ein Ende.

Dagegen wird in der zweiten Fassung der Satzzusammenhang durch den Bau herbeigeführt. Hier mündet der Satz nach dem letzten, in *Es*-Dur schließenden Zweitaktglied (T. 76/77) in den mit T. 49 angesetzten Gerüstbau ein. Durch Vorenthalten der Tonika auf dem ersten Achtel erhält T. 78 engen Anschluß an das Setzen der Tonika in T. 49. Die Takte 78—80 holen über den Dominantquartsext- und -sept-Akkord zu einem Schluß aus, der durch nochmaliges Aussparen der Tonika (1. Achtel von T. 81) um weitere fünf Takte (T. 81—85) hinausgezögert wird. Ein 6-taktiger Block (T. 86—91: 2+2+2) über dem Orgelpunkt der Tonika *Es* beschließt den Satz. Die Kette der vierzehn Taktpaare wird in der Zweitfassung somit zu einer *Einschaltung* (Periode) in den Gerüstbau, während die Erstfassung mit ihr schließt und den 2/4-Takt-Abschnitt durch wechselnde Tempobezeichnung *Etwas geschwind, lieblich* ausdrücklich als getrennten, neuen Teil versteht.

In der Zweitfassung zeigt auch die Ausarbeitung des Klaviersatzes, daß die 28 Takte der Kette in einer flacheren Schicht gelegen sind als der sie umschließende Gerüstbausatz: Alle Zweitaktglieder, die auf einer Tonika beginnen, sparen die Klangstütze auf dem ersten Achtel im Baß aus (T. 50, 52, 54, 56, 66, 68, 70, 72), während an allen entsprechenden Stellen der Erstfassung die Tonikabässe gesetzt werden (vgl. T. 47, 49, 51, 53, 63, 65, 67, 69). Einen noch deutlicheren Hinweis auf die unverankerte Lage dieses Abschnitts gibt in der Zweitfassung das ständige Erklängen der *Quinte* der Tonika in der oberen Stimme des Basses. Sie wird in den Takten 58—65, in denen auch der Baß sie akzentuiert auf dem 2. und 4. Achtel bringt — die erste Takthälfte steht jeweils auf der Dominante —, in den Oberstimmen beider Systeme in Synkopen und Akzenten als selbständiges Klingen exponiert (vgl. dagegen das Setzen der Grundtöne in der Erstfassung T. 55 bis 62).

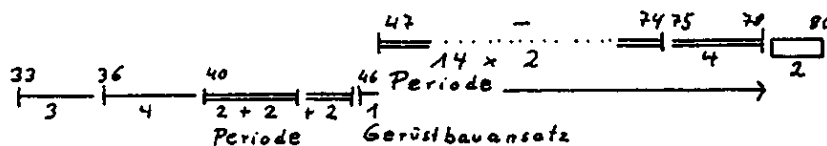
---

gebende Naturton, — Hauptmoment für die Beurteilung des Werkes als romantische Umdrehung eines klassischen Gedichts —“ lasse „... auch die wichtige, Goethes Haltung deutlich verratende Stelle ‚Weg du Traum‘ als richtungsgebendes Moment für die Komposition außer acht“.

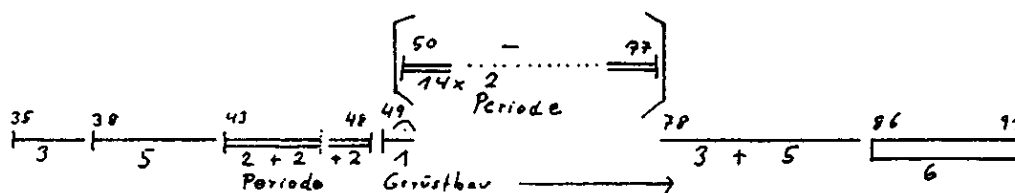
<sup>34</sup>) Vgl. A. 2. b), S. 49.

Das Herausstellen der Quint bewirkt einen eigentümlichen Schwebezustand der Klänge in diesem Abschnitt, der auch dadurch eine Isolierung aus dem schwer in Kontra- und Großer Oktave verankerten Gerüstbauansatz erfährt (T. 49, — vgl. den vollgriffigen Satz in plötzlichem forte, T. 78).  
Gliederung des harmonischen Gerüsts:

Fassung a: T. 33—80



Fassung b: T. 35—91



Erst in der zweiten Bearbeitung erreicht Schubert das Schließen des musikalischen Satzes als Zu-Ende-Führen eines Strukturzusammenhangs, während der Schlußteil der Erstfassung aus dem als Gerüstbau angesetzten Bauprinzip herauffällt. Wie in *Erlekönig* wird erst mit der endgültigen, für die Veröffentlichung bestimmten Fassung eine Konsequenz und Erfüllung des Baus bewirkt<sup>34a)</sup>.

#### b) Zur Vergrößerung des daktylischen Rhythmus

Die Verwandlung des Zweitaktgliedes (Fassung a: T. 71 f. und 73 f.) durch rhythmische Vergrößerung zu einem Viertaktglied (T. 75—78) läßt an eine Reihe späterer Lieder denken, in denen derartige Verdopplungen eines Deklamationsrhythmus durch einen Übergang in einen anderen Bewußtseins-

<sup>34a)</sup> Für Moritz Bauer stellt die „große Schlußdehnung . . . eine Abschwächung gegenüber der ersten Bearbeitung dar“, die er für „schöner und schlichter“ hält, Die Lieder Franz Schuberts, Leipzig 1915, 228.

Hans Holländer, Die Lieder Franz Schuberts in ersten und späteren Vertonungen, Diss. Wien 1926, 183, spricht von einer „breiten tonpoetischen Steigerung“ im Schluß der zweiten Bearbeitung. Beide Autoren beziehen sich nicht auf den strukturellen Sachverhalt, sie geben ästhetische Wertungen.

Paul Mies, F. Schubert . . ., 236, bezeichnet den 2/4-Teil als „Koda“ („Fa-Typ mit stark beruhigendem Schluß“) und nennt die neue Konzeption des Schlußteils der b-Fassung eine „Erweiterung der Koda gegen die ursprüngliche Form“.

oder Wirklichkeitsbereich innerhalb des Gedichts hervorgerufen werden. Sie treten ein bei Gegenüberstellungen von Wachen und Schlaf — Traum, Leben und Tod, Nähe und Ferne. In allen der im folgenden genannten Lieder (außer d und e) führt Schubert diese Vergrößerungen (oder Verkleinerungen) anhand des daktylischen Rhythmus ♩ ♪ ♫ durch, dessen Dehnung den Umschlag von einem beweglichen Hier zu einem zuständlichen Dort realisiert<sup>35</sup>). Zum ersten Mal begegnet Vergrößerung des rhythmischen Fußes mit solcher Sinngebung in einem frühen Gesang:

a) *Sehnsucht* (Goethe), 1814, XX 35 D 123

- T. 10—15:           *Nun wiegt sich der Raben geselliger Flug;  
Ich mische mich drunter und folge dem Zug*
- T. 16—19:           *Sie weilet da drunten, ich spähe nach ihr*  
(vergrößert)
- T. 22/23:           *Ich eile so bald ...*  
(verkleinert)
- T. 30:               *Sie weilet und horchet*  
(vergrößert)
- T. 35—50:           *Die scheidende Sonne vergülde die Höh'n;  
Die sinnende Schöne, sie läßt es geschehen.  
Sie wandelt am Bache*  
(nochmals vergrößert)
- T. 51 ff.:           *Auf einmal erschein' ich, ein blinkender Stern*  
(verkleinert)

b) *Beim Winde* (Mayrhofer), 1819, XX 365 D 669

- T. 5—39:           *Es träumen die Wolken, die Sterne, der Mond*
- T. 40—47:           *Doch Blättergesäusel  
Und Wellengekräusel  
Verkünden Erwachen*  
(verkleinert)
- T. 61—67:           *Und dehnen die Räume  
Verschlengen die Träume*  
(vergrößert)

<sup>35</sup>) Vgl. die Darstellung der Bedeutung dieses Wechsels der rhythmischen Struktur in *Wiegenlied* (Seidl), *Liebesbotschaft* und *Der Wegweiser* bei Georgiades, Schubert . . ., 248, 351 und 355 f. Dort auf S. 351 weitere Beispiele, in denen die Gegenüberstellung der Rhythmen mit andersartig kontrastierenden Momenten des Textes einhergeht.

(vgl. auch die Konfrontierung der Rhythmen in

T. 54/55: *E r s t schmeichelnde Regung*

T. 56—59: *D a n n wilde Bewegung*)

c) *Nachthymne* (Novalis), 1820, XX 372 D 687

T. 49—58: *O, sauge, Geliebter, gewaltig mich an,  
Daß ich e n t s c h l u m m e r n und lieben kann.*

In diesem Teil, in dem die Singstimme den daktylischen Rhythmus in Halbtaktbewegung vorträgt (♩ ♪ ♪), verdoppelt der Klavierpart ihn bereits auf *entschlummern* zu Ganztaktbewegung (T. 52, T. 57: ♩ ♩ ♩). Während die Singstimme im Schlußteil,

*Ich fühle d e s T o d e s verjüngende Flut,  
Zu Balsam und Äther v e r w a n d e l t mein Blut,*

T. 61—104 zu der Vergrößerung ♩ ♩ ♩ übergeht, bewegt sich der Klavierbaß in ganztaktigen Werten (Harmoniewechsel) fort. Schubert baut den ganzen letzten Teil (T. 49 ff.), die ‚Verwandlung‘, als in beiden Parten ineinandergreifende, progressive Vergrößerung der Rhythmen.

d) *Der Knabe* (Schlegel), 1820, XX 374 D 692

Die Takte 5—18 mit den Versen 1—3

*Wenn ich nur ein Vöglein wäre,  
Ach, wie wollt' ich lustig fliegen,  
Alle Vögel weit besiegen!*

kehren als Reprise (T. 63—90) mit den beiden Schlußversen

*Ach, dann wollt' ich lustig fliegen,  
Alle Vögel weit besiegen!*

wieder. Der Reprise geht der 15. Vers (T. 59—61) voraus:

*Wär' ich über jene Hügel,*

der sie in eine Vergrößerung des Anfangsteils verwandelt: Die ursprüngliche Achtelbewegung wird zu Viertelbewegung, die Reprise nimmt den doppelten Raum von 28 statt 14 Takten ein.


e) *Wehmut* (Collin), 1823 (?), XX 426 D 772


T. 3—6: 2 × 2 Takte: *Wenn ich durch Wald und Fluren geh' . . .*

T. 25—30: 2 × 3 Takte: *Entschwindet und vergeht.*

(vgl. die Besprechung des Liedes I. B. 5)

f) *Wiegenlied* (Seidl) 1826 (?), XX 512 D 867

Strophe 1, 3, 5, 7, 9: 

Strophe 2, 4, 6, 8, 10: 

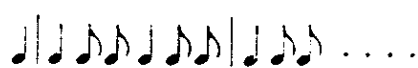
Strophe 2: *Schließe sie einst so,  
Locket dich die Erde:  
D r i n n e n ist Himmel,  
A u ß e n ist Lust.*

Strophe 10: *Schön sind die Tr ä u m e*, usw.

(vgl. Georgiades, Schubert 348)

g) *Das Lied im Grünen* (Reil), 1827, XX 543 D 917

Während des ganzen Liedes wird stets das Kehrwort (*im Grünen, ins Grüne*) in Verdopplung des Rhythmus vom Vortrag der Strophen abgehoben:



vgl. T. 5 f., 16 f., 20 f., 31 f. usw.

vgl. T. 7 ff., 22 ff. usw.

Die Vergrößerung tritt auch an einer Stelle innerhalb der Strophe ein, in der Wiederholung der Schlußstrophe, T. 141—144:

*Gr ü n t e i n s t u n s d a s L e b e n n i c h t f ü r d e r , s o h a b e n*  
vgl. weiter Vers 3  
*W i r k l ü g l i c h d i e g r ü n e n d e Z e i t n i c h t v e r s ä u m t*  
*U n d w a n n e s g e g o l t e n , d o c h g l ü c k l i c h g e t r ä u m t*  
*I m G r ü n e n .*

h) *Liebesbotschaft* (Rellstab) 1828, XX 554 D 957

T. 6—29; 40—42: 

T. 32—39, 64—68: 

Strophe 3, Vers 1—2: *W e n n s i e a m U f e r , i n T r ä u m e v e r s e n k t ,*  
*M e i n e r g e d e n k e n d , d a s K ö p f c h e n h ä n g t ,*

Strophe 4, Vers 4: *F l ü s t ' r e i h r T r ä u m e d e r L i e b e z u .*

(vgl. Georgiades, Schubert, 355 f.)

Die musikalische Verwirklichung von Sinnwendungen des Gedichts, bei denen sich die Vorstellung des Ich über die Gegenwart hinaus auf ein fernes oder jenseitiges Dort richtet, erfolgt in den genannten Kompositionen auf der Ebene des *Rhythmus*.

Ich möchte schon an dieser Stelle auf eine Erscheinung im *harmonischen* Bau eines Satzes hinweisen, die eine analoge Funktion in der Vertonung entsprechender Textstellen erfüllt, nämlich auf den Schubert eigentümlichen Gebrauch des Quartsextakkords der Tonika, wie ihn Georgiades in der Besprechung von *Lied der Mignon* darstellt<sup>36</sup>). Die Anmerkung 49, S. 74 f., gibt eine Zusammenstellung der Lieder, in denen der Quartsextakkord in Verbindung mit Textstellen eingesetzt wird, die den Zustand des Gegenwärtigen aufheben. Ich werde später, bei Beschreibung der Vertonungen von *Gondelfahrer* (s. S. 71 ff.) und *Kriegers Ahnung* (s. S. 78 ff.) auf die Bedeutung des Quartsextakkords für den Bau der beiden Kompositionen eingehen.

Die Schlußvergrößerung in *Auf dem See* — man hat sie zugleich als auskomponiertes Ritardando zu verstehen — ist wie eine Vorstufe dieser rhythmischen Erscheinung in Schuberts Werk. Das Bild der *schwebenden Sterne* (vgl. auch *türmende Ferne*) löst die Verdopplung der Zeitwerte (daktylischer Rhythmus!) aus, die das Zuständliche, Schwerelose, Unwirkliche des Bildes einfängt, zugleich aber, von der Anlage des Liedes her gesehen, den Satz in Passivität versickern läßt. Mit der Korrektur in der Zweitfassung zeigt Schubert, daß ihm der strukturelle Zusammenhalt wichtiger geworden ist als die Realisierung einer einzelnen Vorstellung.

### c) Funktionen von Pausentakten

#### 1. Ansprechen des Ich, Wendung nach innen

Der Vergleich der beiden Fassungen von *Auf dem See* hatte auf die bedeutsame Wirkung der Generalpause vor der zweiten Strophe in der b-Fassung aufmerksam gemacht. Es vollzieht sich in ihr ein Umschlag vom Außen ins Innen. In Goethes Gedicht wird diese Wendung durch Ansprechen des Ich und Wechsel des Metrums realisiert. Die Verwandlung des musikalischen Satzes wurde beschrieben: Dreitaktglied statt Viertaktgruppen, Moll statt Dur, Umschlag der Bewegung im Klavierpart von schwingendem Vorwärts zu stoßendem, kantigem Stehen, rezitativische Haltung der Singstimme. In einer Reihe weiterer Lieder aus Schuberts reifer Zeit zeigen Generalpausen die entsprechende Funktion, im leeren Raum eine Hinwendung ins Innen zu bewirken, die im Gedicht jeweils durch Anrede geschieht.

---

<sup>36</sup>) Georgiades, Schubert . . . , 320 ff.



a) *Der Neugierige, Die Schöne Müllerin* Nr. 6, 1823, XX 438 D 795  
Der Satz bricht in T. 21, mitten in der von *Fis-* nach *H-Dur* modulierenden Kadenz, ab. Nach der verwandelnden Pause (T. 22) erfolgt in neuem 3/4-Takt, in fließender Bewegung des Klaviersatzes (Akkordbrechung in Sechzehnteln über ruhenden Klängen des Basses) *Sehr langsam* (gegenüber *Langsam* 2/4-Takt der vorangehenden beiden Strophen) die Anrede:

*O Bächlein meiner Liebe,  
Wie bist du heut' so stumm?*

b) *Lachen und Weinen* (Rückert), op. 59,4 1823, XX 455 D 777

Vor dem pointiert gesetzten Schlußvers der zweiten Strophe wird die durch eine Fermate gestreckte Pause der ersten Strophe (T. 31) um einen zweiten Takt verlängert (T. 60/61). Die musikalische Einheit aus viertem und fünftem Vers der zweiten Strophe

*Und warum du erwachen  
Kannst am Morgen mit Lachen,*

schließt auf der Subdominante *Des-Dur* (T. 59). Mit dem Ansprechen:

*Muß ich dich fragen, o Herz*

wendet sich der Satz zurück zur Tonika *As-Dur*. In der ersten Strophe fehlt die Anrede, die Befragung des Innen geschieht sprachlich indirekt:

*Und warum ich nun weine . . .,*

musikalisch in der nachdenklichen, mit Fermate versehenen Pause (T. 31), und die Feststellung:

*Ist mir selb' nicht bewußt*

ist das Ergebnis der Besinnung. Die rhythmische Bewegung des Satzes wechselt von der Vergrößerung in den Takten 27—30 (in der Singstimme auch T. 23—26) wieder zu dem kleingliedrigen daktylischen Rhythmus; auf *as-Moll* (T. 30) folgt *As-Dur* (T. 32 ff.).

c) *Auf dem Flusse, Winterreise* Nr. 7, 1827, XX 523 D 911

Die Spiegelung des Ich in der Natur, durchgehendes Thema der Gedichte der Winterreise, erscheint in der Schlußstrophe als Gleichsetzung des eisbedeckten Flusses mit dem Ich:

*Mein Herz, in diesem Bache  
Erkennst du nun dein Bild?*

Das fragende Ansprechen erfolgt nach einem Pausentakt (T. 40), der wie in *Auf dem See* und *Der Neugierige* den Satz auf der Dominante abbricht und die Schicht des Innen vernehmbar werden läßt; auch hier tritt ein plötzliches Umschlagen von Tonart (Dur-Moll) und Bewegung ein.

d) *Die Post*, *Winterreise* Nr. 13, 1827, XX 529

Die vier Zweizeiler bringen wechselnd eine Gegenüberstellung von Außen (Ankunft des Postwagens) und Innen (Reaktion des Ich). Schubert baut das Lied aus zwei einander entsprechenden Hälften (Strophe 1/2 = Strophe 3/4). Ein Pausentakt (T. 26 und T. 71) trennt die berichtende Strophe (Str. 1 und 3) von der reflektierenden (Str. 2 und 4)<sup>37</sup>). Strophe 2 und 4 haben wieder die für die musikalische Realisierung charakteristische Struktur der fragenden Anrede:

Str. 2:            *Die Post bringt keinen Brief für dich.  
Was drängst du denn so wunderbarlich,  
Mein Herz?*

Str. 5:            *Willst wohl einmal hinüberseh'n,  
Und fragen, wie es dort mag geh'n,  
Mein Herz?*

Die Schroffheit des Schnittes erreicht Schubert dadurch, daß er, obwohl der Satz mit der Tonika schließt (T. 24 f. und 69 f.), den punktierten Rhythmus als Bewegungsvorgang des Außen den harmonischen Schluß ignorieren und ihn sogar mit Aktivität auf den Schlußklängen frisch anspringen läßt (vgl. zweimal *fortepiano*). Die Abdunklung der Tonart ins Moll (vgl. *Auf dem See*, *Auf dem Flusse*, *Wegweiser*) bezeichnet den Eintritt in einen innerlichen Bereich. Der neue weiche, geglättete Rhythmus im Klavierpart setzt sich von dem real auf das Posthornsignal bezogenen punktierten der ersten (und dritten) Strophe ab. Er wird neutral (*pp*) und läßt die Singstimme in den Vordergrund treten; sie hatte in der ersten Strophe immer mehr nur kommentierende Funktion gegenüber dem Vorgang im Klavierpart.

e) *Der Wegweiser*, *Winterreise* Nr. 20, XX 536

In diesem Lied vollzieht sich in dem Pausentakt vor der dritten Strophe, T. 40 (Abbrechen des Satzes auf der Dominante), eine umgekehrte Wendung von Reflexion

---

<sup>37</sup>) Vgl. R. Stöckl: Die musikalische Gestaltung von Sprachform und Gehalt in Schuberts *Winterreise*, Diss. Erlangen 1949, 72.

Strophe 2:      *Welch ein törichtes Verlangen*  
                   *Treibt mich in die Wüstenei'n?*

zu einer Bezugnahme auf das Außen, das Thema Wegweiser:

*Weiser stehen auf den Wegen . . .*

f) *Du bist die Ruh'* (Rückert), 1823, XX 454 D 776

Hier wendet sich das *O füll' es ganz* nach den Generalpausen T. 61 und T. 75 an ein Du. Nach den beiden in Klang, in ‚Glanz‘ aufbrechenden 7-taktigen Perioden T. 54—60 und T. 68—74:

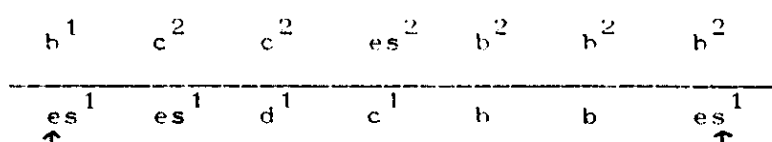
*Dies Augenzelt,*  
*Von deinem Glanz*  
*Allein erhellt*

sammelt sich der Satz in den Pausentakten wieder in die Stille, er zieht sich zurück in den Innenraum, in dem das Lied von allem Anfang mit dem wunderbaren Vorspiel ruht. Die klangliche, melodische und dynamische Ausweitung des Satzes in diesen 7-taktigen Perioden stellt das Gegenstück zu der 7-taktigen instrumentalen Einleitung dar, in der — ebenfalls durch stufenweises Weiten der Randstimmen — der Raum der Tonika *Es*-Dur erbaut wird. Allein die beiden Gipfelstellen (T. 54—60 und T. 68—74) durchstoßen den *Es*-Dur-Raum. Sie sprengen ihn mit der fast gewalttätigen Modulation nach *As*-Dur auf (T. 59 f.; T. 73 f.) in inbrünstigem Einbeziehen des Du.

Vorspiel:

T. 1—7

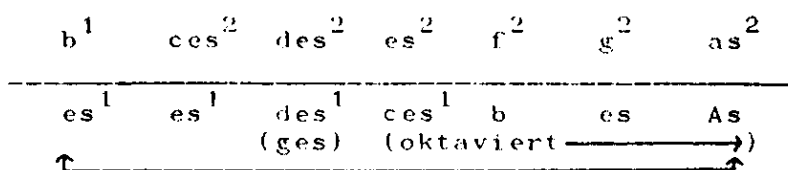
(Randstimmen)



T. 54—60:

T. 68—74:

(Randstimmen)



## 2. Rollenwechsel

Eine weitere Funktion, mit der unter 1. behandelten verwandt, doch von vordergründigerer Art, erfüllen Pausentakte, die einen Rollenwechsel anzeigen.

a) *Der Schäfer und der Reiter* (Fouqué) 1817, XX 293 D 517

Die Pausen in T. 14, 32 und 41 trennen die im Titel des Gedichts thema-

tisch vorangestellten, in der Komposition in isolierten musikalischen Abschnitten wechselnden Bereiche von Idylle und Realität des Kampfes. Mitten in der Kadenz schneiden die Pausentakte den Satz auf dem Dominantseptakkord ab. Tonart, Tempo, rhythmische Bewegung und Deklamationsgeschwindigkeit schlagen um.

b) *Der Alpenjäger* (Schiller) XX 332 D 558

Die drei ersten Dialogstrophen mit der Wechselrede zwischen Knabe und Mutter sind durch Pausentakte isoliert (T. 26 und T. 48). Ihre Rollen bilden in Tonart und Tempo selbständige Teile. Im Revisionsbericht zur Gesamtausgabe veröffentlicht Mandyczewski ein fragmentarisches Autograph, die erste Niederschrift des Liedes vom Oktober 1817 (Rev. Bericht S. 66—69). Dort fehlen nach den drei Dialogstrophen die Generalpausen. Allein der vierten Strophe (*Und der Knabe ging zu jagen*), dem Beginn des Balladengeschehens, geht eine Pause voran. In der Erstfassung setzt Schubert den Dialog als Ganzes von der Erzählung ab. Erst in der Originalausgabe, die unter dem Titel *Der Pilgrim und der Alpenjäger* im Februar 1825 bei Cappi & Comp. als op. 37,2 erschien, macht er von dem Mittel der schnittartigen Trennung verschiedener, in den Rollen repräsentierter Wirklichkeitsbereiche durch Pausentakte Gebrauch.

c) Ein ähnliche Aufgabe unvermittelter Konfrontation haben die Pausentakte in *An die Leyer* (Bruchmann) 1822 (?), XX 414 D 737. Die beiden ersten Strophen stellen in ihren Verspaaren in adversativem Satzbau die beiden Bereiche ‚Heldensang‘ und ‚liebetönende Saiten‘ einander gegenüber:

*I c h w i l l v o n A t r e u s S ö h n e n ,  
v o n K a d m u s w i l l i c h s i n g e n !  
D o c h m e i n e S a i t e n t ö n e n  
N u r L i e b e i m E r k l i n g e n .*

(vgl. auch Strophe 2)

Die Vertonung verwirklicht die Entgegensetzung, indem sie die ersten Strophenhälften als Rezitativ, das refrainartige Verspaar *Doch meine Saiten tönen* . . . als liedhaften, gebundenen Satz darstellt und die beiden ‚Gattungen‘ durch die charakteristischen, den Satz jeweils vor seinem Abschluß abbrechenden Pausen (T. 15, 27, 46) in ein Spannungsverhältnis bringt.

3. Einführungen von ‚Reprisen‘<sup>37a)</sup>

Das durch solche Generalpausen geschaffene Moment der Spannung dient

---

<sup>37a)</sup> Ich verwende ‚Reprise‘ nicht im Sinne des für den Sonatensatz gebrauchten Terminus, sondern bezeichne ein *da capo*, eine Wiederaufnahme des musikalischen Satzes von Anfangsstrophen am Ende eines Liedes, als Reprise.

in mehreren Liedern der Einführung einer Reprise. In allen im folgenden angeführten Liedern verursacht das unerwartete Abreißen einer laufenden Bewegung auf der Dominante ein Aufstauen von Energie, worauf die Reprise mit einem Wechsel der Satzstruktur und des Tempos als Lösung eintritt.

- a) *Totengräberlied* (Hölty) 1813, XX 7 D 44, T. 62;
- b) *Abendlied der Fürstin* (Mayrhofer) 1816, XX 271 D 495, T. 39;
- c) *Der Alpenjäger* (Mayrhofer) 1822, XX 295 a D 524, T. 56;  
In der Erstfassung, XX 295b, fehlt der umwendende Pausentakt<sup>38</sup>).
- d) *Auf der Donau* (Mayrhofer) 1817, XX 317 D 524, T. 37;
- e) *Das Heimweh* (Pyrker) 1825, XX 478b D 851, T. 156/57.  
Die Erstfassung hat keine Reprise.

---

<sup>38</sup>) Über die falsche Anordnung der Versionen in der Gesamtausgabe vgl. Deutsch-Katalog Nr. 524.

## B. GERÜSTBAU UND PERIODE ALS SINNSTRUKTUREN

In den weiteren Besprechungen des I. Teils wird das die Struktur des *Erlkönig* bestimmende Kompositionsverfahren, das Einsetzen beider Bauprinzipie als Sinnstrukturen für verschiedene Schichten von Wirklichkeit, an den Liedern *Die junge Nonne*, *Gondelfahrer*, *Die Sterne* und *Wehmut* aufgewiesen werden.

### 1. *Die junge Nonne* (Craigher), op. 43,1, 1825, XX 469 D 828.

#### a) Das Lied

Der Komposition liegt ein 1822 entstandenes Gedicht von Jacob Nicolaus Craigher zugrunde<sup>39</sup>):

Schubert

- (1) 1 *Wie braust durch die Wipfel der heulende Sturm!*  
*Es klirren die Balken — es zittert das Haus!*  
*Es rollet der Donner — es leuchtet der Blitz! —*  
*Und finster die Nacht, wie das Grab!*  
*Immerhin, immerhin!*  
*So tobt es noch jüngst auch in mir<sup>40</sup>!*
- (2) 7 *Es brauste das Leben, wie jetzo der Sturm!*  
*Es bebten die Glieder, wie jetzo das Haus!*  
*Es flammte die Liebe, wie jetzo der Blitz! —*  
*Und finster die Brust, wie das Grab! —*
- (3) 11 *Nun tobe, du wilder, gewaltiger Sturm!<sup>41</sup>*  
*Im Herzen ist Friede, im Herzen ist Ruh! —*  
*Des Bräutigams harret die liebende Braut,*  
*Gereinigt in prüfender Glut —*  
*Der ewigen Liebe getraut.*

---

<sup>39</sup>) Der Text wird nach der Ausgabe der Gedichte Craighers von 1828 (Wien), „Poetische Betrachtungen in freyen Stunden“, S. 58, wiedergegeben, um die Strophen-gruppierung des Verfassers zu zeigen.

<sup>40</sup>) Gesamtausgabe: *So tobt es auch jüngst noch.*

<sup>41</sup>) Gesamtausgabe: *gewalt'ger.*

- (4) 16 *Ich harre, mein Heiland, mit sehndem Blick;  
Komm, himmlischer Bräutigam! hole die Braut!  
Erlöse die Seele von irdischer Haft! —  
Horch! friedlich ertönt das Glöcklein am Turm<sup>42)</sup>;  
Es lockt mich das süße Getön  
Allmächtig zu ewigen Höhn —  
„Alleluja!“*

Schubert gliedert den Gesang in vier musikalische Stropheneinheiten:

1. Vers 1—4  
Vers 5/6: verbindendes Glied zur zweiten Strophe
2. Vers 7—10
3. Vers 11—15
4. Vers 16—21

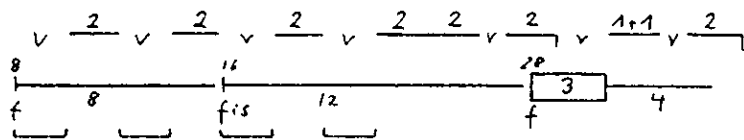
In der Gruppierung Craighers erscheinen die Verse 1—10 als Großstrophe, wenn auch Vers 1—4 und 7—10 durch ihren analogen Bau eigenständige Einheiten bilden.

Die Anlage des harmonischen Fundaments beruht durchgehend auf dem Gerüstbauprinzip:

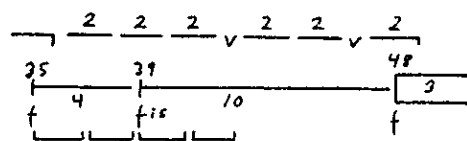
Vorspiel:  
T. 1—7



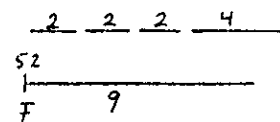
1. Str.:  
T. 8—34



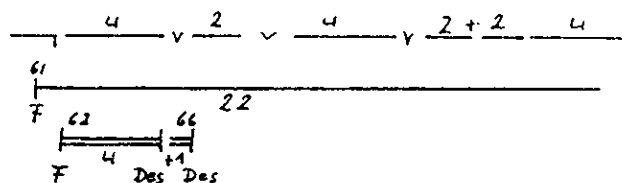
2. Str.:  
T. 35—51



3. Str.:  
T. 52—60

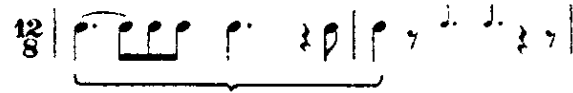


4. Str.:  
T. 61—82



<sup>42)</sup> Gesamtausgabe: vom Turm.

Wie im *Erlkönig* wird der Instrumentalpart durch ein 2-taktiges Baßmotiv geprägt:

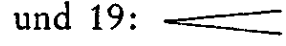


Im ersten viertaktigen Gerüstbauglied des Vorspiels erfolgt die Baßfigur zweimal, von der Tonika *f*-Moll (T. 1 f.) und der Dominante C-Dur (T. 3 f.) aus. Das Gewicht der Zweitaktgruppen liegt jeweils auf der ersten Taktzeit ihres Ansatztaktes, es wird mit dem Aufstieg des Basses in die obere Oktave fortschreitend reduziert. Das zweite Gerüstbauglied (T. 5—7) führt mit einer Vergrößerung auf drei Takte in den Beginn des Gesangs. T. 5 setzt wie T. 1 die Baßfigur auf der Tonika an, doch zieht sich nicht in Entsprechung zum ersten Glied ein gewichtloser zweiter Takt aus ihm heraus, sondern der Baß springt nach dem Achtelauftakt in der oberen Oktave schwer und gegenwärtig in die Tiefe (T. 6), die Harmonie wechselt zum Septakkord der II. Stufe. Der dritte Takt (T. 7) öffnet das Glied zur Dominante; er ist leicht, ohne Baß auf der ersten Taktzeit. Die drei Achtel auf seiner zweiten Taktzeit, die in der Zweitaktfigur stets aus dem Gewicht der ersten Taktzeit hervorgingen, wobei das erste Achtel an die „1“ angebunden war, setzen hier präzise und frei auftaktig zur zweiten Takthälfte an. Die beiden Glockentöne (*c*<sup>2</sup>) der übergreifenden linken Hand, die Begrenzungen der Zweitaktgruppen im ersten Glied, erklingen hier im Mitteltakt des zweiten Gliedes um einen Halbton nach oben ausgreifend (*des*<sup>2</sup>) und schließen, zu einer überbrückenden melodischen Wendung erweitert, in der die Drei-Achtel-Gruppe ebenfalls eigenständig auftaktig fungiert, die beiden letzten Takte des Gliedes zusammen. Das Aufeinandertreffen von zwei in der Tiefe verankerten Takten (T. 5/6), das Aussparen des Basses auf der „1“ des letzten Taktes, die neue, aktive Funktion der Drei-Achtel-Gruppe und der Glockentöne sowie die Verdichtung des Harmoniewechsels bewirken in dem Dreitaktglied ein bündiges Zusammenschnüren des Vorspiels auf den Beginn des Gesangs hin. Das Zweitaktmotiv, am Anfang des Vorspiels als festes Gebilde aufgestellt, wird durch Ausweiten des Satzes (T. 5—7) in T. 8/9 gleichsam noch einmal neu hervorgebracht<sup>43</sup>). Mit Beginn der 1. Strophe (T. 8 ff.) werden die

<sup>43</sup>) Die Struktur des Vorspiels zeigt enge Verwandtschaft zum *Erlkönig*-Vorspiel; in dem Erweitern eines Zweitaktgliedes zu einem 3-taktigen, das die Tonika durch beide Dominantbereiche umreißt, auch zum Vorspiel von *Auf dem See* vgl. II. Teil, A. 1. a).



Einheiten der Gerüstbauglieder vergrößert (vgl. Schema; T. 8—15: 8 Takte; T. 16—27: 12 Takte; T. 28—34: 7 Takte). Auch die durch die Baßfigur geschaffenen Gruppen umfassen nun je vier Takte ( $3 \times 4$ : T. 8—19). Der Klavierpart setzt in T. 8 ein Gerüstbauglied mit der 2-taktigen Baßfigur des Vorspiels an, die rechte Hand hat weiterhin Sechzehnteltremolo, das bis zum Schluß des Liedes gleichmäßig fortpulst.

Nach dem Erklängen der Glockentöne beginnt die Singstimme mit dem ersten, zwei Takte füllenden Vers, der Baß pausiert. Der Phrasenschwerpunkt liegt in den ersten drei Versen der Singstimme (T. 10/11, T. 14/15, T. 18/19) jeweils im zweiten Takt. Deklamation wie Harmonie (Klangwechsel) und Dynamik (T. 11: *fp*; T. 15 und 19: ) zielen auf die zweite Vershälfte. Der Gesangspart setzt seine Betonungsschwere dem im Klavierpart stets im ersten Takt der Glieder liegenden Gewicht (T. 8 und 16: Tonikaansatz im Gerüstbau; T. 12 und 20 haben Gewicht durch die von neuer Klangstufe, wenn auch nicht der Tonika, abrollende Baßfigur) ausdrücklich in Umkehrung entgegen. Der von der Singstimme, die sich auf der letzten Schlagzeit jedes ersten Taktes aus der melodischen Imitation des Baßmotivs löst, im zweiten Takt herbeigeführte neue Klang wird Basis für das Abrollen der Baßfigur im folgenden Takt. Die konträren Schwerpunktsverhältnisse in den Zweitaktphrasen beider Parte — das Baßmotiv setzt um so schroffer und eigenwilliger ein, als es unmittelbar nach dem betonten Takt der Singstimme erfolgt (T. 12, 16, 20) — bewirken eine Isolierung der Parte voneinander, sie werden konfrontiert.

Am Anfang der 2. Strophe (Verse 7—10, T. 35 ff.) wiederholt sich in genauer Entsprechung der Harmoniefolge und Melodieführung das viermalige Aufstellen der Baßfigur und Dazwischensetzen der drei Zweitaktphrasen der Singstimme mit den Versen 7—9, nun innerhalb einer veränderten Anlage: die 14 Takte 8—21 der 1. Strophe werden kontrahiert in den Raum von 8 Takten (T. 35—42). Die die Parte als Schichten trennenden Pausen-takte fehlen. Das Gerüstbauglied beginnt in T. 35 mit der abrollenden Baßfigur, in deren zweitem Takt die Singstimme einsetzt (T. 36, vgl. Schema). In nahtlos dichter Folge zahnן die Zweitaktgruppen der Parte ineinander in *zeitlicher Inkongruenz*. Doch bewirkt die Verzahnung *metrische Kongruenz*: Die Gewichte im Fundament treffen nun mit jeder zweiten Vershälfte zusammen, der neue Klang wird von beiden Parten gemeinsam erreicht (T. 37, 39, 41). Die Konzentration des Baus in ein Zahnradgefüge aus der Zweitaktfigur des Basses und den zweitaktigen Verszusammenhängen der Singstimme dient einer Realisierung von Struktur und Gehalt des Textes: In der 1. Strophe (Vers 1—4) kommentiert das Ich das Geschehen in der Natur aus einer Distanz, die sich als Musik in einer Absetzung der Glieder der Singstimme von denen des Instrumentalparts zeigt: sie bewe-

gen sich in zeitlichem Nacheinander, in metrischem Gegeneinander. In der 2. Strophe (Vers 7—10) identifiziert sich das Ich mit der Natur: V. 6: *So tobt' es auch jüngst noch in mir! (:)*. Im Gedicht wird dieses Einssein von Ich und Natur als Zustand in der Vergangenheit dargestellt (Imperfekt), der musikalische Bau vollzieht es in der Gegenwart<sup>43a)</sup> (*jetzo*) als metrische Kongruenz der Glieder beider Parte bei einer Beschleunigung des Satzablaufs.

In den beiden letzten Strophen (Vers 11—15, T. 52 ff.; Vers 16—21, T. 62 ff.) wird der im Fundament durchgehende Gerüstbau ständig von Merkmalen des Periodenbaus überlagert, von kongruenter Gliederung in Singstimme und Begleitung. Bezeichnenderweise verschwindet die 2-taktige Baßfigur aus dem Satz. Das in sich gesammelte Ich wendet sich vom Außen ab:

*Nun tobe, du wilder gewalt'ger Sturm!  
Im Herzen ist Friede, im Herzen ist Ruh'!*

Seine befriedete Zuständlichkeit wird musikalisch als Einheit, als Zusammen der Parte verwirklicht: Die zweite Strophe schließt mit einem Schlußblock von drei Takten (T. 49—51) vollständig ab. An der Parallelstelle am Schluß der ersten Strophe stellen die drei *f*-Moll-Takte (T. 28—30) ebenfalls einen Block dar (vgl. auch die neue dynamische Bezeichnung *pp* in seinem ersten Takt), der jedoch gleichzeitig Ansatz eines 7-taktigen Gerüstbaugliedes (T. 28—34) mit den zur zweiten Strophe überleitenden Versen 5/6 bedeutet. Der Achtelaufтакт zu T. 31 führt den Baßrhythmus des Blockes reihend fort und bindet die Takte 31 ff. an den Block. Im Schlußblock der zweiten Strophe, in dem der Satz mit dem den letzten Takt ganz füllenden *1F* des Basses völlig zur Ruhe kommt, weist allein seine metrische Unselbständigkeit (3 Takte) sowie die Aufhellung des Tremolo auf der zweiten Takt Hälfte ins Dur vorwärts.

Nach klarem Schnitt im Baß erfolgt in T. 52 gemeinsam in beiden Parten der Einsatz der 3. Strophe in *F*-Dur. Dem Setzen der Tonika geht der Auftakt der Singstimme *voran*, eine den Periodenbau kennzeichnende Erscheinung (vgl. *Erlkönig*, 3. und 5. Strophe). Daß dennoch im Fundament der Gerüstbau herrschendes Prinzip bleibt, wird an den ‚Nachsatzschlüssen‘ in T. 54 und 55 (2. Hälfte) deutlich: der Baß bringt nicht den Kadenzschritt V—I ins C, sondern verharret auf *1G*; der offene Klang des Quartsextakkordes verhindert schließende Wirkung, so daß das in T. 52 begonnene Satzglied als Gerüstbauglied bis zur Schlußsilbe der Strophe gestreckt wird (T. 61, Ansatz des folgenden Gliedes).

Der 2-taktige Vordersatz im Gesangspart (T. 52/53), der den melodischen

<sup>43a)</sup> Vgl. dazu bei Georgiades, Schubert . . . , 369, den Hinweis auf eine Differenzierung der Tempora auf der Ebene der Artikulation in *Der Lindenbaum*.

Duktus der Zweitaktglieder vom Anfang der vorangehenden Strophen aufgreift, bewegt sich nun kreisend im Rahmen der Quinte  $f^1-c^2$ , sein zweiter Takt stößt nicht mehr aggressiv über sie hinaus (vgl. T. 11 und T. 37). Hier erst werden in der Melodie kantable, symmetrisch aufeinander bezogene Periodenhalbsätze gebildet (T. 52/53 Vordersatz; T. 54/55 Nachsatz; T. 56/57 Vordersatz; T. 58—61 Nachsatz). Der Baß setzt in breiten Werten an, auch er steigt im Dreiklang bis zur Quint in ruhigen Schritten (vgl. T. 52/53 mit T. 1, 5, 8, 35, wo die Quint bereits mit der zweiten Takthälfte erreicht ist). Das Zweitaktmotiv, mit dem die Auseinandersetzung von Natur und Ich durchgeführt wurde, findet keine Sinnfunktion mehr im Satz. Die aus ihm abgeleiteten Gruppen der drei aufsteigenden Achtel (T. 53—55) haben ihren Platz nun stets auf der letzten Taktzeit. Sie stellen die Verbindung zu den folgenden Takten her und wirken mit an der Errichtung der großflächigen Anlage des Satzgliedes. Nach dem forte-Takt 53 (*gewalt'ger Sturm*), in dem die drei Achtel in der Folge Terz-Sekunde ihre ursprüngliche Gestalt aufgreifen, glätten sie sich in T. 54/55 zu einer Aufwärtsbewegung in Sekunden.

Wie die dritte wird auch die Schlußstrophe von einem einzigen, sehr langen Gerüstbauglied getragen (T. 61—82). Hier isoliert Schubert eine eingeschaltete Periodenbildung durch höhere Lage aus der des Gerüstbaus, ein technisches Verfahren, das im Anschluß an diese Liedbesprechung an weiteren Liedern gezeigt werden soll: Das Fundament setzt in T. 61 wie bisher mit dem oktavierten Grundton *F* an. Im Klavierbaß wird die Figur der Anfangstakte 1, 8 und 35:

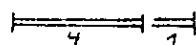


verwandelt in:



Der zweite Halbtakt setzt die rhythmische Bewegung des ersten als Wiederholung fort. Die Melodie wird geglättet zu einem Anstieg im Dur-Dreiklang (1. Halbtakt), der im zweiten Halbtakt in Sekunden weitergeführt wird.

Während der mit den beiden Anfangsversen der 4. Strophe (*Ich harre . . . die Braut*) eintretenden Periodenbildung T. 62—66:



verläßt der Baß die Tiefenregion der Kontra-Oktave und begibt sich, weiterhin oktaviert, in die höhere Schicht der Großen und Kleinen Oktave. Die

Überlagerung des Gerüstbaus von seinem Gegenprinzip, der Periode, wird technisch durch Überlagerung im wörtlichen Sinne durchgeführt.

Die Gliederung der in der Besprechung übergangenen Abschnitte des Liedes kann in der schematischen Wiedergabe (S. 60 f.) verfolgt werden. Die unser Thema betreffenden Verwandlungen des Baus treten an den Strophenanfängen ein. Die Kongruenz der Parte beim Einsatz der dritten Strophe (T. 52 ff.) und das Aufstellen einer Periode zu Beginn der Schlußstrophe (T. 62—66) sind die letzten Stufen einer Entwicklung, die die im Gedicht dargestellte Entwicklung des Ich spiegelt.

1. Strophe: Schilderung des Aufruhrs in der Natur durch das kommentierende Ich — Gerüstbaustruktur, Inkongruenz der Glieder beider Parte, metrisches Gegeneinander.

2. Strophe: Identifikation des Ich mit dem Aufruhr der Natur, Gleichsetzung von Innen und Außen, sprachlich als Zustand der Vergangenheit dargestellt — Gerüstbau, Verzahnung der Glieder bei verdichtetem Ablauf des Satzes, Inkongruenz, doch metrisches Miteinander, musikalischer Vorgang im Präsens.

3. Strophe: Erneutes Distanzieren von Ich und Natur, nun, nach Bewältigung des ‚Sturmes‘, des Außen, Zurückziehen in die Zuständlichkeit des Innen — Neuer Beginn des Satzes, weiter nach dem Gerüstbauprinzip, doch mit Herinwirken von Kennzeichen des Periodenbaus: Kongruenz der Glieder, gemeinsamer Einsatz der Parte, Periodenbildung im Gesangspart.

4. Strophe: Gerüstbau, überlagert von einer isolierten, geschlossenen Periode, die durch höhere Lage abgegrenzt wird, T. 69—74 drei schließende Zweitaktglieder.

Das Periodenprinzip mit der Funktion der Darstellung des Innen als eines erreichten Ruhezustandes erlangt in *Die junge Nonne* an keiner Stelle völlig eigenständige, die harmonische Struktur *bestimmende* Bedeutung, es schlägt sich an der Oberfläche des vom Gerüstbau getragenen Satzes nieder.

#### b) Isolierung von Gerüstbau und Periode durch die Lage des Klaviersatzes

Auf das kompositorische Mittel Schuberts, die beiden Bauprinzipie als Klangschichten zu differenzieren, machte Georgiades bei einer Besprechung von *Im Dorfe*, *Winterreise* Nr. 17, aufmerksam<sup>44</sup>): Gerüstbau liegt den Rahmenteilern in *D-Dur* zugrunde (T. 1—9 und 31—49: 16-Fuß-Lage des Bas-

<sup>44</sup>) Vorlesung Sommersemester 1961, *Die Schöne Müllerin* und *Winterreise*. S. auch Georgiades, Schubert . . ., 236, Anm. 1, und 360; vgl. dort 284 f. *Die liebe Farbe*: 16-Fuß-Lage des Basses in Vor-, Zwischen- und Nachspiel, 8-Fuß-Lage bei Begleitung des Gesangs.

ses), der Mittelteil in G-Dur beruht auf Periodenbau (T. 20—26: 8-Fuß-Lage des Basses). Die musikalische Struktur realisiert die Gegenüberstellung von Ich und schlafenden Menschen.

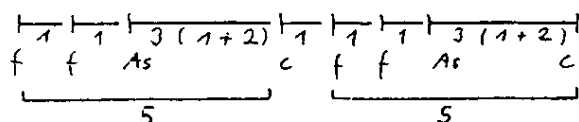
Eine entsprechende Isolierung der Lage des Begleitsatzes bei einem Wechsel zu periodischem Bau war, wenn auch nicht in der klaren Oktavversetzung, die wir in der Schlußstrophe von *Die junge Nonne* feststellten, in den Satzpartien T. 43—48 und T. 50—77 (hier besonders in der *Ausarbeitung* des Klaviersatzes) der Zweitfassung von *Auf dem See* zu beobachten.

Eine Verschiebung des Klavierbasses in die höhere Oktave nimmt Schubert weiter in *Totengräbers Heimwehe* und *Aufenthalt* vor.

### *Totengräbers Heimwehe* (Craigier) 1825, XX 467 D 842

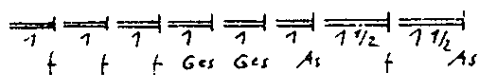
Die Anfangsstrophe (T. 4—14) ist nach dem Gerüstbauprinzip angelegt; außerordentliche Knappheit kennzeichnet die Satzglieder.

T. 4—14:



Auf zwei sich öffnende Glieder von je einem Takt in *f*-Moll (T. 4 und 5) folgt ein 3-taktiges auf der Parallele *As*-Dur, (T. 6—8), das im Bau dem Vorspiel entspricht: 1+2 Takte (zum Vorspiel vgl. II.A.1.a.). T. 8 verbindet sich mit T. 7, er setzt nicht mehr eigenwillig und kantig mit der Tonika an, die Sforzati bleiben aus. Nach einem 1-taktigen Glied in *c*-Moll (T. 9) wird diese erste größere Satzeinheit von 5 Takten in T. 10—14 wiederholt, wobei das 3-taktige Glied (T. 12—14) innerhalb des Taktes 14 schließt. Zum ersten Mal trifft die Tonika eine zweite Takthälfte. Damit kehrt sich in der zweiten Strophe (*O Schicksal, o traurige Pflicht*), T. 15—23, die Gliedrichtung um vom Öffnen ins Schließen; Periodenstruktur löst den Gerüstbau ab.

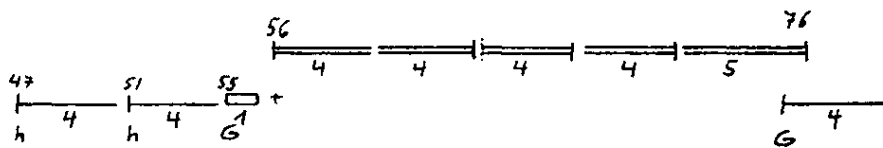
T. 15—23:



Die Baßfigur springt in die obere Kleine Oktave, wo sie nicht mehr oktauiert ausgeführt wird, sondern sich unter der Achse *c*<sup>1</sup> (T. 15—17, dann *des*<sup>1</sup>, T. 18/19 und *es*<sup>1</sup>, T. 20) bewegt. Die heftigen Stöße (*fp* und *fz*) der ersten Strophe werden in sanftere >-Akzente im *piano* gemildert. Mit dem Umschlag der harmonischen Struktur wird auch die Führung der Singstimme ins Liedhafte verändert: Den abgerissenen, meist in Halbtakten hervorgestoße-

nen Versfetzen der ersten Strophe (Ausrufe, Fragen, unvollständige Sätze) folgt in der zweiten zusammenhängender Versvortrag, der die im Klavierpart bis T. 20 weiterhin einzeln gesetzten Takte überspannt. Mit dem in T. 24 neu in *f*-Moll ansetzenden Gerüstbau (2. Hälfte der 2. Strophe: *Im Leben da ist's ach! so schwül . . .*, T. 40) bewegt sich der Baß wieder in der 16-Fuß-Region der Großen und Kontra-Oktave.

In *Aufenthalt* (Rellstab), *Schwanengesang* Nr. 5, 1828, XX 558 D 957, grenzt Schubert die als Doppelperiode konzipierte Mittelstrophe, *Hoch in den Kronen . . .* T. 56 ff. in G-Dur, aus den sie symmetrisch einfassenden Strophen (Strophe 2=4; Str. 1 ~ Str. 5) heraus, denen Gerüstbaustruktur zugrundeliegt:



In T. 55, dem Anfangstakt eines Gerüstbaugliedes, setzt der Baß die harmonische Basis G und hebt im folgenden Takt in der oberen Oktave g neu an; er bewegt sich im Unisono mit der Singstimme und gibt seine melodische Funktion erst mit dem Setzen des Dominantbasses in T. 75 auf, der das Wiedereinmünden in den Gerüstbau vorbereitet. Schichtweise wird er beim Schließen der Klammer zurückgeholt in die Tiefe: g—G—<sub>1</sub>G.

Die Dehnung des zweiten Nachsatzes in der Singstimme (T. 72—76) auf fünf Takte — alle vorhergehenden Halbsätze, vgl. besonders den ersten Nachsatz T. 68—71, umfaßten vier Takte — ist eine charakteristische Folgeerscheinung an solchen Nahtstellen. Da an dieser Stelle die Verwandlung schließender Glieder in öffnende vorgenommen wird unter Beibehaltung des geradtaktigen Metrums, muß der melodische Vordergrund, die Phrase des Gesangsparts, zu einem ungeradtaktigen Glied geweitet werden, um schließend auf die im Fundament als *Gliedanfang* gesetzte Tonika zu gelangen<sup>45)</sup>.

<sup>45)</sup> Vgl. *Der Alpenjäger* (Mayrhofer), 1817, XX 295 D 524, T. 44 ff.

Gerüstbau; Singstimme T. 38—44: 2+2+3

*Dithyrambe* (Schiller), 1824, XX 457 D 801

T. 26 ff. Gerüstbau; Singstimme Schlußvers: T. 20 f. = 2 Takte, T. 24—26 = 2½ Takte, T. 26—30 = 3½ Takte

vgl. dieselbe Erscheinung bei periodischem Bau des Gesangsparts über Gerüstbaustruktur des Fundaments:

*Der zürnende Barde* (Bruchmann), 1823, XX 421 D 785

Mittelteil, Singstimme: T. 27 ff: 2+2 2+3

*Sehnsucht* (Seidl), 1826, XX 493 D 879

Singstimme: T. 12—18, 27—33, 57—63, 74—80: 2+2+3

Häufig tritt eine Dehnung des Schlußverses, meist bei seiner Wiederholung, ein,

Aus dem Gerüstbau-Rahmen von Vorspiel und Refrain-Vers in *Ungeduld*, *Die Schöne Müllerin* Nr. 7, 1823, XX 439 D 795, hebt Schubert den Strophen-Teil (Vers 1—5, T. 9—18), der nach dem Periodenprinzip in fünf gereimte Zweitaktsätzchen gegliedert ist, durch hingetupfte Stützbässe in flacher Lage

um den Gesangsteil mit dem Zwischen- oder Nachspiel zu verklammern. Nur einige Beispiele:

*Der Schatzgräber* (Goethe), 1815, XX 113 D 256

vgl. T. 16/17 mit T. 18—20

T. 38/39 mit T. 40—42

*Wonne der Wehmut* (Goethe), 1815, XX 117 D 260, T. 15—17

*An die Sonne* (Tiedge), 1815, XX 129 D 272, T. 14—16

*Sehnsucht* (Goethe), 1815, XX 158 D 310

158a: T. 26/27 — T. 28—30

158b: T. 29/30 — T. 31—33

*Die Blumensprache* (Platner), 1817, XX 299 D 519

Schlußvers 1. Str.: T. 29—32/T. 33—38

2. Str.: T. 66—69/T. 70—74

3. Str.: T. 100—103/T. 104—109

*Die gefangenen Sängler* (Schlegel), 1821, XX 389 D 712

Schlußvers 1. Str.: T. 9/10 — T. 11—13

T. 19/20 — T. 21—23

4. Str.: T. 79—81

5. Str.: T. 92—96

*Todesmusik* (Schober), 1822, XX 411 D 758

Schlußvers T. 64—66 / T. 71—74

T. 96/97 / T. 98—100

*Das Geheimnis* (Schiller), 1823, XX 431 D 793

Schlußvers 1. Str.: T. 20/21 — T. 22—24

2. Str.: T. 44/45 — T. 46—48

3. Str.: T. 68/69 — T. 70—72

4. Str.: T. 92/93 — T. 94—96

*Florio* (Schütz), 1825, XX 483 D 857

3. Strophe: T. 36—38

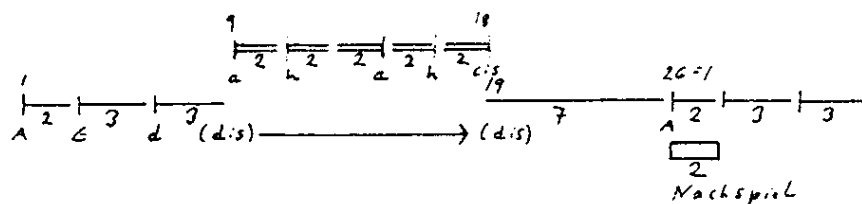
*Frühlingsglaube* (Uhland), 1820, XX 380 D 686

Schlußvers 1. Str.: T. 20/21 — T. 22—24

2. Str.: T. 43/44 — T. 45—47

Den beiden in der Gesamtausgabe veröffentlichten Fassungen 380a und b (a: in B-Dur, Ms. der Deutschen Staatsbibliothek Berlin; b: in A $\sharp$ -Dur, Erstausgabe von 1823) gehen nach der von Andreas Holschneider (Zu Schuberts ‚Frühlingsglaube‘ in: Fs. für O. E. Deutsch, Kassel 1963, 240—244) aufgestellten Chronologie zwei weitere Fassungen voraus: 1. die erste Niederschrift, Vatikanische Bibliothek, Vat. lat. 14 838, von Schuberts Hand mit „Sept. 1820“ datiert, veröffentlicht von A. Holschneider a.a.O.; 2. Ms. der Bayerischen Staatsbibliothek München, im Faksimile ediert von Hans Halm, Stuttgart 1958, laut Holschneider eine „flüchtige Kopie“ des Manuskripts der Vatikanischen Bibliothek), in denen das Vor- und Zwischenspiel auftaktig beginnt und nur 4½ Takte (Nachspiel: 5½) umfaßt. In der ersten Niederschrift werden die Strophenabschlüsse von den instrumentalen Partien abgesetzt. Die Umarbeitung in den beiden Fassungen der Gesamtausgabe ist bedeutend: Durch abtaktigen Beginn und ihre kompakte festgefügte Fünftaktig-

heraus; — nur an einer Stelle berührt der Baß das unterhalb des Grenztons *a* gelegene *gis* (T. 17):



(Hier geben die Tonbuchstaben die Baßlage an)<sup>46)</sup>

In *Auf der Bruck* (Schulze), op. 93, 2, 1825, XX 477 D 853, wird mit jedem dritten Verspaar der vier Strophen eine Periodenbildung in den durchgehenden Gerüstbau eingeschaltet. Schubert gliedert die aus acht Versen bestehenden Strophen in folgende musikalische Einheiten:

Bspl. 1. Strophe:

- |   |     |   |
|---|-----|---|
| A | 1 { | <i>Frisch trabe sonder Ruh und Rast,</i>        |
|   |     | <i>Mein gutes Roß, durch Nacht und Regen!</i>   |
| A | 3 { | <i>Was scheust du dich vor Busch und Ast</i>    |
|   |     | <i>Und strauchelst auf den wilden Wegen?</i>    |
| B | 5 { | <i>Dehnt auch der Wald sich tief und dicht,</i> |
|   |     | <i>Doch muß er endlich sich erschließen,</i>    |
| C | 7 { | <i>Und freundlich wird ein fernes Licht</i>     |
|   |     | <i>Uns aus dem dunkeln Tale grüßen.</i>         |

A und C stellen in Gesangs- und Klavierpart Konstanten dar, die von Strophe zu Strophe nur leicht variiert werden. B erhält in jeder Strophe eine neue Vertonung. Die Strophen sind regelmäßig aus drei Gerüstbaugliedern von 5 + 5 + 13 Takten gebaut, die Schlußstrophe wird um ein 9-taktiges Schlußglied (T. 127—135) mit der Wiederholung des letzten Verspaars, C, verlängert (vgl. dazu II. Teil, B. 1.).

keit — das Nachspiel ergänzt einen weiteren ausklingenden Tonikatakt — werden die instrumentalen Teile zu völlig eigenständigen, geschlossenen Abschnitten. Erst jetzt wird die Dehnung des Schlußverses bei seiner Wiederholung als Struktur sinnvoll: Nach dem zweimaligen abtaktigen Einsatz der beiden letzten Verse *Nun armes Herze . . .* (T. 18) und *Nun muß sich alles . . .* (T. 20) zieht sich die Wiederholung des Schlußverses aus der ihm einen Stoß versetzenden Pause auf dem ersten Sechzehntel von T. 22 über zwei Takte auf den Schlußton hin, der von dem sicheren, selbständigen Einsatz des Zwischenspiels auf der „1“ des Taktes 24 aufgefangen wird; der Klavierpart übernimmt die Führung.

<sup>46)</sup> Vgl. die Besprechung der Vertonung bei Georgiades, Schubert . . ., 247—250.



## Strophe 1:

Singstimme:  $\overline{5} \quad \overline{5} \quad \overline{1} \quad \overline{4} \quad \overline{1} \quad \overline{2+2+4}$

harmonisches  
Fundament:  $\overline{11} \quad \overline{16} \quad \overline{21} \quad \overline{34}$   
 $A_s \quad A_s \quad A_s \quad A_s$   
 $\overline{5} \quad \overline{5} \quad \overline{1+5} \quad \overline{+7}$   
 $\overline{2} \quad \overline{3(1\frac{1}{2}+1)}$   
 $f \quad f$

Die beiden ersten Satzglieder sind in beiden Parten 5-taktig; der Beginn von Gerüstbauglied und Singstimme fällt zusammen (T. 11 und T. 16, Singstimme auftaktig). Die Singstimme schließt ihre Phrasen in T. 15 und 20 mit der Tonika ab, während das Gerüstbauglied sich auf der zweiten Takthälfte öffnet. Der Klavierbaß übernimmt nach dem Setzen der Tonika die melodische Funktion der Imitation des Liedanfangs in halbtaktigem Abstand von der Singstimme (T. 11 f., T. 16 f.); er greift auch in ihren Abschluß, ihn ins Offene weiterführend, mit der Wiederholung ihres vorletzten Taktes ein (T. 15, T. 20). Der Quintfall zum  $1A_s$  (T. 21), mit dem das nächste Gerüstbauglied ansetzt, bezeichnet die Wiederaufnahme harmonischer Funktion des Basses. An einziger Stelle innerhalb des Liedes erfolgt in T. 15/16 ein Quartsprung aufwärts ins  $A_s$ , während in den entsprechenden Takten der übrigen Strophen (vgl. T. 47, 48 und T. 109; Strophe 3 T. 83 Quintfall ins  $Ces$ ) durch Setzen der Tonika mit dem Kontra- $A_s$ , analog den Anfangstakten der instrumentalen Abschnitte T. 1, 34, 65, 96, 136, ihre Bedeutung als *Ansatz* eines Gerüstbaugliedes ausdrücklich gemacht wird. In dem dritten, 13-taktigen Gerüstbauglied hat die Singstimme stets Viertaktsätze. Die Verse 5—7 füllen je zwei Takte, der letzte Vers ist als schließende Zusammenfassung auf vier Takte gedehnt. Nach dem Ansatz des Gliedes (T. 21 ff.) in  $A_s$ -Dur öffnet sich der Takt über absteigendem Baß auf eine Zwischendominante, und auf einer neuen, dynamisch ins pianissimo abgeschattierten Ebene folgt der Vordersatz einer Periode in  $f$ -Moll (T. 22—26). Die repetierten Akkorde der rechten Hand werden verdünnt, sie verlieren ihre bisher kompakte Fülle, der Baß, in weicher, gebundener Bewegung, sinkt in extrem tiefe Lage ( $1F-C$ ). Der Klaviersatz bildet drei sich öffnende, zunehmend verkürzte Glieder:

$$\overline{7.22} \quad \overline{1 \quad 1/2} \quad \overline{1 \quad (+1/2)}$$

Der 4-taktige Vordersatz der Singstimme wird durch einen ihm vorausgehenden und einen ihm folgenden Pausentakt aus dem Zusammenhang der Strophe ausgeklammert. Die klingende Endung des 6. Verses (*erschließen*) wird musikalisch analog der stumpfen des 5. Verses (*tief und dicht*) behandelt,

sie schließt innerhalb des vierten Taktes (T. 25), vgl. die in den fünften Takt übergreifende klingende Endung der Verse 2 (T. 15) und 4 (T. 20). Der Periodeneinschub zeigt in seiner Zerlegung in verkürzt wiederholte kleine Glieder im Klavierpart etwas Stagnierendes im Gegensatz zu den großen, zügigen Anfangsgliedern des Gerüstbaus von fünf Takten.

Den gleichen Stillstand in harmonischer Isolierung weist die Vertonung des dritten Verspaars in den folgenden Strophen auf: In der zweiten Strophe (T. 53—57) sind die Glieder nachsatzartig vom Offenen ins Geschlossene gerichtet:  $As_2 - Des_6$   $\overline{\overline{2}}$   $\overline{\overline{1 \ 1/2}}$   $\overline{\overline{1 (+1/2)}}$ , auch hier in sehr tiefer Baßlage. Der entsprechende Abschnitt der vierten Strophe greift die harmonische und metrische Faktur der Anfangsstrophe auf, T. 115—119 *f*-Moll:

$$\overline{\overline{2}} \quad \overline{\overline{1 \ 1/2}} \quad \overline{\overline{1 (+1/2)}}$$

In der dritten Strophe (T. 84—88) stehen zwei schließende Halbsätze der Singstimme über einem Orgelpunkt der Dominante von *as*-Moll; der Klavierpart gliedert abweichend:  $\overline{\overline{2}}$   $\overline{\overline{2}}$   $\overline{\overline{1}}$  mit plagalem, inaktivem Schluß. Mit dem Auftakt zu T. 27 in Strophe 1, der im ganzen Klaviersatz eine Oktave höher ansetzt und damit die Ausklammerung des Periodeneinschubs als Klanglage verwirklicht, bewegt sich der Satz wieder im *As*-Dur-Raum des Gerüstbaus (vgl. die entsprechenden Takte 57, 88 (*as*-Moll) und 119 in den folgenden drei Strophen).

## 2. *Gondelfahrer* (Mayrhofer), März 1824, XX 461 D 808<sup>47)</sup>


In der Vertonung von Mayrhofer's *Gondelfahrer* führt Schubert die Gegenüberstellung von Periode und Gerüstbau als Sinnstrukturen in singulärer Weise durch: Bei unverändertem melodischen Vordergrund wird im harmonischen Fundament ein Wechsel des Bauprinzipis vorgenommen.

- 1     *Es tanzen Mond und Sterne*  
      *Den flücht'gen Geisterreih'n:*  
      *Wer wird von Erdensorgen*  
      *Befangen immer sein !*
- 5     *Du kannst in Mondesstrahlen*  
      *Nun, meine Barke, wallen;*

<sup>47)</sup> Der Text kann Schubert in der Ausgabe der Gedichte Mayrhofer's von 1824, Wien, Friedrich Volke, vorgelegen haben, die hier herangezogen wird.

Vgl. Deutsch, Dokumente II, 1, Nr. 457, Schwind an Schober: „Von den Gedichten Müllers hat er zwei sehr schön gesetzt und drei von Mayrhofer, dessen Gedichte bereits erschienen sind: ‚Gondelfahrt‘, ‚Abendstern‘ und ‚Sieg‘“ (6. März 1824).

- Und aller Schranken los,  
Wiegt dich des Meeres Schoß.
- 9      Vom Markusturme tönte  
Der Spruch der Mitternacht:
- 11     Sie schlummern friedlich Alle  
Und nur der Schiffer wacht.

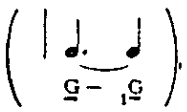
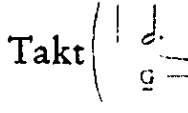
Schubert faßt die zwölf dreihebigen Verse des ohne Stropheneinteilung durchgehenden Gedichts in folgender Gruppierung zu Einheiten zusammen: Vers 1—4, 5—8, 9—10, 11—12. Die Verse 1—4 und 5—8 sind musikalisch als ‚gesungenes Lied‘ in Periodenstruktur konzipiert<sup>47a)</sup>. Der Barkarolen-Rhythmus  im Klavierpart begegnet auch in den Liedern *Gesang der Norna*, 1827, XX 542 D 484 und *Fischermädchen, Schwanengesang* Nr. 10, 1828, XX 563 D 957.

Ein 4-taktiger Vordersatz mit dem ersten Verspaar (T. 4—7), der sich von C-Dur in die Dominante der Parallele, E-Dur, öffnet, wird von einem 6-taktigen, zurück in die Tonika C-Dur schließenden Nachsatz mit dem zweiten Verspaar (T. 8—13) beantwortet. Der gelöste, freie Vortrag des vierten Verses mit den gedehnten Hebungen (*be-)*fan-(*gen*) und *sein*, die ein asymmetrisches Verhältnis der Halbsätze hervorrufen, läßt den Gesang des Gondelfahrers wie improvisiert erscheinen. Das Aushallen des Schlußtons, der Terz e<sup>2</sup> (T. 12/13), schafft in der Vorstellung den weiten, offenen Raum, in dem dieses Für-sich-Singen entsteht.

Das dritte und vierte Verspaar bildet je zwei 4-taktige, einander entsprechende, von der Doppeldominante nach der V. Stufe, G-Dur, schließende Nachsätze (T. 14—17; T. 18—21), in denen sich der Klavierbaß im Unisono mit der Singstimme bewegt.

In Verschränkung mit dem Schlußtakt des zweiten Nachsatzes (vgl. Schema, S. 75) setzt das Fundament in T. 21 mit einem 2-taktigen, den Satz *öffnen-*den Glied, einem Gerüstbauglied, an (T. 21/22: I—V). Während der Baß

G 1G<sub>7</sub>


den ersten Nachsatz in T. 17 zusammen mit der Singstimme abschließt , spannt er in T. 21 seinen Oktavsprung hinüber in den nächsten Takt , der die Tonika G-Dur zur Dominante macht, und im ppp

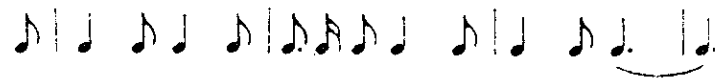
<sup>47a)</sup> Den Ausdruck ‚gesungenes Lied‘ gebraucht Georgiades in Vorlesungen und Übungen für Kompositionen, die das Singen eines Liedes zum Gegenstand haben, die ein Lied als ‚Lied‘ darstellen; vgl. Georgiades, Schubert . . ., 225. Ich verwende ‚gesungenes Lied‘ in dieser Arbeit noch einmal zur Bezeichnung des Gesangs des „Alten“ in Mayrhofer's *Nachtstück* (s. im folgenden S. 116), der bereits im Gedicht als ein singend vorzutragender Abschnitt von den Rahmenversen abgesetzt ist.

wird ein 6-taktiger Block auf neuer, fremder Klangebene *As-Dur* vernehmbar (T. 23—28). Das unvermittelt als reines Klingen erscheinende *As-Dur*, zwölf Glockenschläge,

*Vom Markusturme tönte  
Der Spruch der Mitternacht*<sup>48)</sup>

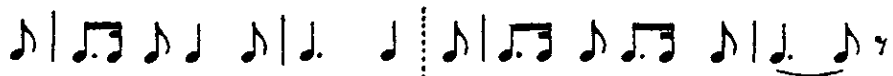
ist nicht im Sinne harmonischer Konsequenz, etwa als Trugschluß, zu hören. Es bedeutet das Aufbrechen der Wirklichkeit des Nächtlichen, dargestellt als ruhend ausgebreitete Fläche in warmen, dunklen, dynamisch in die Ferne gerückten Glockenschlägen. Die Singstimme gliedert den Block in 2 (instrumental) + 3 + 1 Takte. Sie zieht die beiden Verse durch im Mitteltakt (T. 26) beschleunigten, ihr Enjambement realisierenden Vortrag zu drei Takten zusammen und läßt die Schlußsilbe in einen vierten (T. 28) ausklingen. Der Gondelfahrer singt nicht mehr, er spricht. Im Gegensatz zu dem bisher gleichmäßigen, liedhaften Skandieren in metrisch korrespondierenden Gruppen spricht er Prosa. Jeder dreihebige Vers, mit Ausnahme des gedehnten vierten, nahm zuvor zwei Takte ein. Der Deklamationsrhythmus war spezifisch musikalisch, dem metrischen Gefüge der Periode untergeordnet. Die Hebungen trafen regelmäßig die Halbtakte. Klingende Schlüsse wurden gleichsam

als zweihebzig behandelt:  (vgl. T. 5, 9, 15, 17), bei stumpfen Schlüssen füllte die letzte Hebung den ganzen Takt (T. 7, T. 21). Das Dominieren des Liedhaften im ersten Teil zeigt auch die musikalisch analoge Wiedergabe der Versschlüsse (*Mondes*-)strahlen (klingend, T. 15) und (*Schranken*) los (stumpf, T. 19). Mit den Glockenschlägen bricht das *Lied* ab. Der Gondoliere, im Singen innehaltend, hört den vier ersten Schlägen zu und gibt dann, verhalten sprechend, zugleich weiter lauschend, den Kommentar, abseits von dem selbsttätigen Klingen im Instrumentalpart. Die Parte treten auseinander und realisieren verschiedenartige Vorgänge, der musikalische Satz wird Gegenwart. Die gleichmäßig die Zeit gliedernden *As-Dur*-Schläge befreien die Singstimme aus der Bindung an eine durch harmonische Relationen bestimmte metrische Gliederung. Sie trägt die beiden Verse als Satzeinheit, als Ganzes, vor und löst sie auf in Prosa, in natürliches Sprechen:

3 Takte 

Vom    Markus - turme        tönte der Spruch der        Mitter - nacht:

<sup>48)</sup> Für Walter Vetter bezeugen die zwölf Glockenschläge, die im Autograph mit Ziffern bezeichnet sind, „den Geist realistischer Sachlichkeit, der dem gesamten Klavierteile innewohnt“, vgl. Der Klassiker Schubert, Leipzig 1953, 373.

vgl. dagegen   
 2+2 Takte      Es    tanzen — Mond und Ster — ne    den    flücht' gen    Geister — reih'n

Das Rafften der Verse durch Übergehen eines Einschnitts nach der klingenden Endung von Vers 9 läßt den stumpfen Schluß von Vers 10 auf eine zweite Takthälfte, auf leichtere Zeit fallen. Er verliert so die Wirkung gliedernder Schwere und weist vorwärts.

Rhythmischer wie melodischer Duktus des Gesangsparts schaffen als Musik den Doppelpunkt nach Vers 10<sup>48a</sup>): Die Melodie hebt sich von der Terz  $c^1$  über die Quinte  $es^1$  in den lang ausschwingenden Oktavton  $as^1$  (T. 25—27/28). Sie bleibt innerhalb des stehenden, nicht zu einer Kadenz führenden  $As$ -Dur-Klangs gleichsam offen, vorwärtsgerichtet auf das Zentrum der Komposition, den mit Vers 11 wiederaufgenommenen ersten Nachsatz des Liedes (vgl. T. 29—34 mit T. 8—13 im Gesangspart), dessen Beginn jedoch der reale Boden, der Grundton, entzogen wird: Er setzt behutsam mit dem Quartsextakkord der Tonika C-Dur (T. 29,  $1G$  im Baß) an.

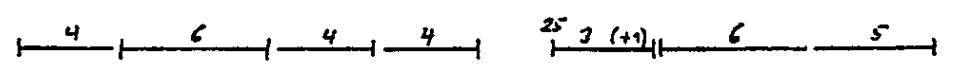
Der Quartsextakkord begegnet in Schuberts Liedern mit eigentümlicher Konstanz in bestimmter Sinnfunktion. Er wird verbunden mit Textstellen, die von einer Aufhebung des Bewußtseins, von Schlaf, Nacht, Traum und Tod sprechen<sup>49</sup>). Er erscheint hier mit dem Vers *Sie schlummern friedlich*

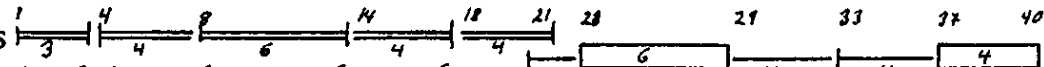
<sup>48a</sup>) Über den „Doppelpunkt“ in musikalischer Struktur vgl. Georgiades, Schubert . . . , 91, 265, 373; s. auch 103, 232, 249.

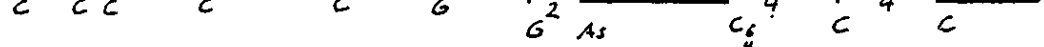
<sup>49</sup>) Vgl. Georgiades: Schubert . . . , 320 ff. über *Lied der Mignon*. In folgenden Liedern tritt der Quartsextakkord der Tonika in Verbindung mit dem Bereich des Irrealen auf:

1. *Fahrt zum Hades*, 1817, XX 297 D 526  
T. 19—22 (*Weit von der schönen Erde sein*).  
*Da leuchten Sonne nicht noch Sterne . . .*
2. *An die Musik*, 1817, XX 314 D 547  
Das Vorspiel beginnt aus dem Quartsextakkord, vgl. Text: . . . *In eine beßre Welt entrückt*.
3. *Fragment aus „Die Götter Griechenlands“*, 1819, XX 371 D 677, T. 1—4; 37—39; 48—52: *Schöne Welt, wo bist du?*
4. *Totengräbers Heimwehe*, 1825, XX 467 D 842  
Schlußteil T. 49 ff.:  
*O Heimat des Friedens, der Seligen Land,*  
*An dich knüpft die Seele ein magisches Band* usw.
5. *Die junge Nonne*, 1825, XX 469 D 828  
T. 75—80: *Es lockt mich das süße Getön*  
*Allmächtig zu ewigen Höb'n*
6. *Ellens Gesang I*, 1825, XX 471 D 837  
T. 9 und 148: *Schlaf' den Schlaf, nichts wird dich wecken.*  
T. 13 und 152: *Träume nicht von wildem Strauß*

*Alle* und bewirkt die Verwandlung von Struktur und Gehalt des Liedes. Der Beginn des ‚Nachsatzes‘ mit dem Quartsextakkord verbindet ihn mit dem *As*-Dur-Block, er hat keinen eigenständigen, festen Ansatz (vgl. auch die T. 23 ff. entsprechende dynamische Bezeichnung *ppp*). Der Baß gleitet einen Halbtonschritt zur Quinte *c* G abwärts, und mit der nun als Gerüstbau fortgeführten Struktur (vgl. unten, Schema) wird der im *As*-Dur-Block dargestellte Bereich der Nacht in das im melodischen Vordergrund unverändert (bis T. 34) wiederaufgenommene Gondelliedchen hineingetragen.

Singstimme: 

harmonisches 

Gerüst: 

7. *Fülle der Liebe*, 1825, XX 480 D 854  
T. 5: *Ein sehnend Streben teilt mir das Herz* (T. 9)  
T. 25, 39, 77: *Ein Zauber waltet jetzt über mich*  
(vgl. durchgehend den Text)
8. *Lied der Mignon*, 1826, XX 490 D 877  
vgl. Georgiades, Schubert . . ., 320 ff.
9. *Der Vater mit dem Kind*, 1827, XX 514 D 906  
T. 15—17: *Und mit dem Lächeln schläft es ein*  
T. 29—31: *Er denkt mit wehmutsvoller Seligkeit*  
*An die verschwund'ne Zeit*  
T. 41—43: *Und wiegt es leise auf und ab*  
T. 55—58: *(Du Seliger schon in der Welt),*  
*Der so sein Glück in Armen hält.*
10. *Im Dorfe*, 1827, XX 533 D 911  
T. 12 ff.: *Träumen sich manches . . .*  
T. 37 ff.: *Ich bin zu Ende mit allen Träumen,*  
*Was will ich unter den Schläfern säumen!*  
(vgl. Georgiades, Schubert . . ., 321)
11. *Des Fischers Liebesglück*, 1827, XX 550 D 933  
T. 17—21: vgl. besonders den Text der letzten Strophe:  
*Und weinen und lächeln*  
*Und meinen enthoben*  
*Der Erde, schon oben,*  
*Schon drüben zu sein.*
12. *Die Sterne* (Leitner), 1828, XX 552 D 939  
vgl. Besprechung des Lieds I. B. 4.
13. *Liebesbotschaft*, 1828, XX 554 D 957  
T. 35: . . . *in Träume versenkt* (vgl. Georgiades, Schubert . . ., 355)
14. *Kriegers Ahnung*, 1828, XX 555 D 957  
T. 112 f.: *Herzliebste, gute Nacht!* (vgl. I. B. 3.)

An die Stelle der beiden im Anfangsteil den Nachsatz abschließenden Tonikatakte (T. 12/13) tritt ein sich öffnendes 4-taktiges Gerüstbauglied (T. 33 bis 36), das in den Schlußblock (T. 37—40) führt. Die Dehnungen im Gesangspart, die im ersten Teil ein asymmetrisches Satzglied verursachten (6 Takte, T. 8—13), werden nun aufgefangen von dem gleichmäßig 4-taktig gliedernden Gerüstbau.

Der veränderte Bau der Reprise wird in der Bewegung des Klavierbasses reflektiert, der nicht mehr den Barkarolen-Rhythmus des ersten, dem Periodenprinzip folgenden Teils hat, sondern die Markierung der Halbtakte, die Glockenschläge des *As*-Dur-Blockes, beibehält.

Korrekturen im Autograph des Liedes (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin) zeigen, wie ich aufgrund des Mikrofils feststellte, daß Schubert die Verwandlung des geschlossenen Gliedes T. 8 ff. in ein offenes, T. 29 ff., mit Bewußtheit vornahm. Es ist zu erkennen, daß in der ursprünglichen Konzeption der Nachsatz dem *As*-Dur-Block in *Periodengestalt*, wie bei seinem ersten Auftreten, folgen sollte. Die Zahl der Hilfslinien (zwei) unter dem Baßsystem und zwei zur Hälfte stehengebliebene Notenköpfe (c) der durchgestrichenen Akkorde auf den beiden Halbtakten von T. 29 weisen darauf hin, daß die Tonika mit dem oktavierten Grundton C erscheinen sollte. Auch das Einmünden der Dominante in die VI. Stufe (T. 30, 2. Hälfte, vgl. T. 9, 2. Hälfte: I. Stufe), das ein Schließen des Gliedes verhindert, wurde durch Korrektur bewirkt: Der auf dem 2. Halbtakt von T. 30 eliminierte Klang im Baß enthielt deutlich c, den Grundton der Tonika, als oberen Ton statt des  $\text{1A/A}$  der endgültigen Fassung. Außerdem ging der Baß in T. 29 ursprünglich wieder in die Bewegung  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  über.

Das 3-taktige Vorspiel nimmt Schlüsselstellung in diesem Lied ein. Joseph Kerman<sup>50)</sup> sieht in den Klangfolgen des Vorspiels eine Art von „harmonischem Vokabular“ (das er als Diagramm mit T—X—T—X—T<sup>̇</sup> wiedergibt) für ein poetisches, in Musik übersetztes Bild: „water that carries man's ship of fate“ (a.a.O., 42). Er verfolgt das Auftreten dieser Klangverbindung in mehreren Liedern aus Schuberts später Zeit und stellt, ausgehend von *Gondelfahrer*, wo sie „onomatopoetisch“ (!) vom Text angeregt sei<sup>51)</sup>, anhand der Lieder *Die Stadt*, *Geistesgruß*, *Am Meer*, *In der Ferne* und *Ihr Bild* eine zunehmende Abstrahierung ihrer ursprünglichen Ableitung aus dem literarischen Vorwurf fest. Das Vorspiel zu *Gondelfahrer* versteht Kerman als

<sup>50)</sup> Kerman: A Romantic Detail in Schubert's „Schwanengesang“ in: MQ 48,1, 1962, 19 ff., 36—39.

<sup>51)</sup> a.a.O., 38: „Schubert's impetus was not purely musical but illustrative in a very simple way“. S. 44: „The seed of this idea was literary, nonmusical, even onomatopoetic. Actual chimings are echoed, in the piano introduction to *Gondelfahrer*. Yet of course the bells of San Marco have their distinct Romantic colouring, which already seems to be the main point of the introduction.“

in hauptsächlich illustrativer Absicht konzipiert: „This is a Venice quite in E. T. A. Hoffmanns spirit, with deep, veiled, Romantic chimes sounding across the canals . . .“ (a.a.O., 39). Wir fragen, auf welche Art dieses in seiner Klangwirkung zweifellos romantische „detail“ sich im Bau des Vorspiels niederschlägt: In T. 1 beginnt auf der Tonika C-Dur die leichte, tanzende Bewegung  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , die das Gondellied, T. 4—13, begleitet. Sie wirkt grundierend und schwingt in den Außenstimmen der rechten Hand bis zur Schlußfermate des Vorspiels fort. Auf der ersten Hälfte der Takte 2 und 3 schiebt sich mit zwei schweren Klängen die *As*-Ebene in das unbeschwerte, harmlose C-Dur. Der *As*-Dur-Klang ist wie beim Übergang von T. 22 zu T. 23 nicht in harmonischer Relation zu hören<sup>52</sup>), sondern als Überlagerung des C-Dur von einer anderen Realitätsschicht, die durch den *As*-Klang repräsentiert wird, hier dem C-Dur ebenso fremd gegenübergestellt wie bei ihrem Erscheinen als Block nach dem Dominantseptakkord. Nicht die „sinnliche Qualität der Klangfortschreitung“ (vgl. Anm. 52) verleiht dem Vorspiel Bedeutung, sondern der Niederschlag von Sinn im Bau. Es stellt die Zelle für den *As*-Dur-Block dar, der den in das Vorspiel noch rätselvoll einbrechenden Klang im Zusammenhang mit den Versen 9/10 verständlich macht. Die 3-taktige Phrase der Singstimme (T. 25—27) steht in Korrespondenz mit den drei Vorspieltakten.

Das Nachspiel (T. 37—40) entspricht in seiner Klangfolge dem Vorspiel, ein abschließender Tonikatakt wird hinzugefügt. War das Vorspiel das nicht ausgeführte, unselbständige Ansatzglied der Komposition, so ist das Nachspiel sein erfülltes Gegenstück. Das isolierte, doch metrisch offene Dreitaktglied findet am Ende des Liedes eine Beantwortung durch ein Viertaktglied, das als Schlußblock in das geradtaktig (4-taktig) gliedernde Gerüstbaugesfüge einbezogen ist. Im Vorspiel war der Rhythmus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  der rechten Hand in T. 2 und 3 eine Fortsetzung der Bewegung des 1. Taktes, der Begleitung des Gondelliedes angehörig; im Nachspiel hat die rechte Hand nur im ersten Takt (T. 37) den leichten, wiegenden Begleitungsrythmus. Mit dem Wiedererscheinen des *As*-Klangs (T. 38/39) wird er artikulierter, eckiger (Staccato), er scheint Bezug auf die Glockenschläge (T. 23—28) zu nehmen.

Nach Ablauf des Liedes erschließt sich die Bedeutung des Vorspiels als Zelle des Ganzen, als seine Konzentration in drei Takte: Die im Lied zunächst im Nacheinander erscheinende Darstellung der beiden Schichten (T. 4—21: C-Dur, Periodenbau, Lied des Gondoliere — T. [21/22] 23—28: *As*-Dur, Block, Gerüstbau, Darstellung der Nacht) wird im Vorspiel in einer Zweischichtigkeit der Klänge als Übereinander realisiert und im Schlußteil

<sup>52</sup>) Wie Kerman es will, für den allerdings die zentrale Bedeutung in der „sensuous quality of the particular progressions“ liegt, a.a.O., 38.



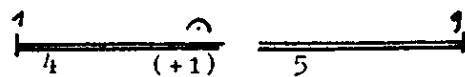
des Liedes (T. 29—40) als Komposition ausgeführt durch die Aufnahme des Gondelliedes in die verwandelte harmonische Struktur, den Gerüstbau<sup>53</sup>).

In der gleichzeitig mit dem Lied entstandenen Vertonung des Gedichtes für *vier Männerstimmen mit Klavierbegleitung*, op. 28, GA XVI 9, D 809, die ebenfalls in C-Dur steht (3/4, *Andante con moto*), läßt Schubert den Vers *Sie schlummern friedlich Alle* wie in dem Sololied nach einem 6-taktigen As-Block (T. 47—52) als Wiederholung des ersten Teils der Komposition mit dem Quartsextakkord der Tonika einsetzen (T. 53 und T. 55), doch ohne daß mit diesem Klang das Bauprinzip wechselte. Die musikalische Reprise greift zurück auf die Takte 15 ff., in denen schon im Anfangsteil Gerüstbau den Periodenbau der Takte 8—14 ablöst.

### 3. *Kriegers Ahnung* (Rellstab), 1828, *Schwanengesang* Nr. 2, XX 555 D 957

Die Umarbeitung eines musikalischen Abschnitts um einer Sinnverwandlung willen, in der Weise, daß Perioden- zu Gerüstbaustruktur wird, nimmt Schubert noch einmal in *Kriegers Ahnung* vor, auch hier durch das Einsetzen des Quartsextakkords in seiner anhand von *Gondelfahrer* (vgl. S. 74 ff.) beschriebenen, eigentümlichen Bedeutung.

Das Vorspiel stellt den einzigen geschlossenen Periodensatz des Liedes dar:

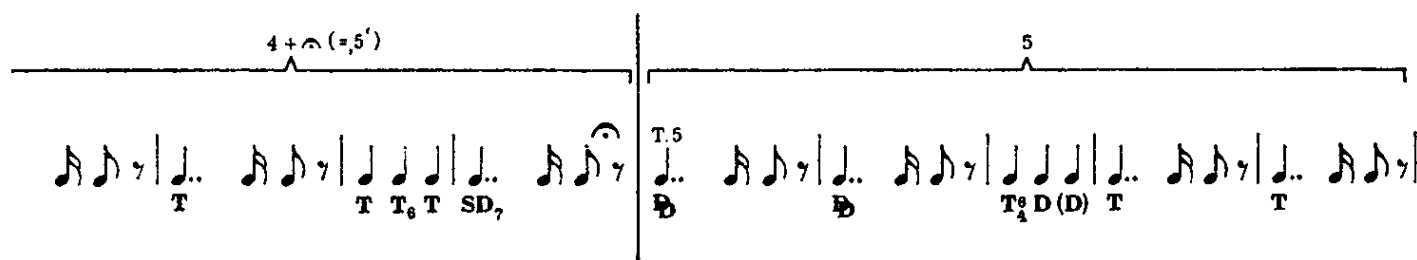


Takt 1 und 2 setzen, durch Achtelpausen voneinander isoliert, im pianissimo die Tonika c-Moll mit dem rhythmischen Fuß: |  $\text{J}.. \text{J} \text{J} \text{J} \text{J}$  |, der in seiner scharfen Punktierung, seiner festen Verankerung in der ersten Taktzeit die Vorstellung von Schreiten, von Trauermarsch (Tonart c-Moll!) hervorruft<sup>54</sup>). Die Takte 3 und 4 werden als Einheit zusammengefaßt: Der Baß löst sich aus dem repetierten C und bewegt sich in glatten Vierteln auf Takt 4 hin, der sich zu dem harmonisch nicht zielgerichteten Klang eines verminderten Septakkords auf der IV. Stufe (F) öffnet. Nach dem leblosen pianissimo, dem rhythmischen Gang von T. 3 sammelt ein dumpfer fp-Schlag (auf dem dumpfen subdominantischen Klang) die Bewegung wieder in den rhythmischen Fuß. Die Heftigkeit dieses plötzlichen fortepiano verursacht die Fer-

<sup>53</sup>) Eine Betrachtungsweise, die den Klang als Effekt aus dem Bauzusammenhang löst, kann die Sinnfülle dieses Liedes nicht erkennen. Kerman hält *Gondelfahrer* für ein „anspruchloses, aber nettes, kleines Lied“ (a.a.O., 38: „an unassuming but deft little song“).

<sup>54</sup>) Vgl. auch W. Vetter: *Der Klassiker Schubert* II, 247.

mate; damit der Satz sich in das mit dem folgenden Takt wiederaufgenommene *pianissimo* zurückziehen kann, bedarf es eines Innehaltens, einer Zäsur. Die Fermate ist musikalisch sinnvoll nur als Verdopplung des vierten Taktes auszuführen, der Vordersatz wird damit fünftaktig. Mit T. 5 beginnt der Nachsatz, der den ziellosen Klang von T. 4 zu dem hellen Quintsextakkord der Doppeldominante schärft. Der Baß setzt in der tieferen Oktave *1Fis/Fis* neu an und schließt den Nachsatz, wie im Vordersatz aufwärtsschreitend, zur Tonika (T. 8/9). Das Vorspiel zeigt in seinen zwei fünftaktigen Halbsätzen klanglich und rhythmisch symmetrischen Bau:



Zwei Tonikablöcke aus je zwei Takten mit dem rhythmischen Fuß bilden seine Eckpfeiler. Die Mitteltakte beider Halbsätze (T. 3 und T. 7) stellen in glatter, vorwärtsgerichteter Bewegung die Verbindung zu den Halbsatzschlüssen her. In der dominantisch offenen Mitte der Periode (T. 4 / T. 5—6) schafft Schubert ein besonderes Sinnverhältnis zwischen Schluß des Vordersatzes und Beginn des Nachsatzes. Der subdominantische Akkord (T. 4) bleibt aushallend offen, sein Klangcharakter ruft Stagnation hervor, der rhythmische Fuß wird nicht in Symmetrie zu den Takten 1/2 des Vordersatzes ergänzt. Dagegen verlangt der zielende Klang der Doppeldominante (T. 5) auch rhythmische Fortführung. Er ist gespannt auf das Schließen des Nachsatzes bezogen, in dessen Konsequenz er mit dem rhythmischen Fuß repetiert wird (T. 6).

Der ernste Marsch wird durch die Vertonung des ersten Verspaars (T. 10 ff.) als Darstellung des Außen ausdrücklich gemacht: In dem 4-taktigen Vordersatz (T. 10—13) wirkt die rhythmische Artikulation der Singstimme dem in der 1. Taktzeit verankerten rhythmischen Fuß des Klavierparts entgegen. Sie hat auftaktige Phrasen, deren rhythmisches Zentrum in der zweiten Taktzeit liegt:



Das Ich schildert das Außen, das nächtliche Kriegslager:

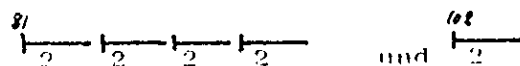
*In tiefer Ruh' liegt um mich her  
Der Waffenbrüder Kreis.*

Mit dem zweiten Verspaar, in dem es, sich von dem Bereich des Außen abwendend, sein Innen aus Sehnsucht und Erinnerung sprechen läßt

*Mir ist das Herz so bang und schwer,  
Vor Sehnsucht mir so heiß,*

assimiliert sich der Klavierpart dem Rhythmus der Singstimme; der im Vorspiel aufgestellte und in eigenständiger Bedeutung beim Einsatz der Singstimme beibehaltene rhythmische Fuß wird umgekehrt. Auch durch Unisono des Basses mit der Singstimme geht der Klavierpart eine Identifikation mit ihr ein. Dem Lied liegt bis T. 42 Periodenstruktur zugrunde. Auch der *As-Dur*-Teil, T. 29 ff., beruht auf dem Periodenprinzip mit ausschließlich sich öffnenden Halbsätzen. Mit der enharmonischen Verwechslung von *Des-Dur* nach *Cis-Dur* (T. 43) wird die Periodenstruktur von Gerüstbau abgelöst, der in diesem Lied weite, offene Flächen bildet. In deutlich gliedernder Funktion erscheint eine Tonika mit Grundton im Baß am Gliedansatz nur in T. 43 (*Cis*), T. 57 (*f*), T. 59 (*f*), T. 68 (*a*), T. 81 (*c*), T. 83 (*As*), T. 85 (*F*), T. 87 (*F*), T. 108 (*c*), T. 110 (*As*).

Fest konturierte Glieder bilden sich ausschließlich beim Schlußvers *Herzliebste, gute Nacht!*,

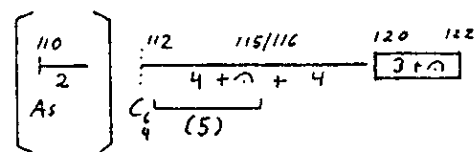


der nach dem vorangehenden, die Todesahnung des Sängers aussprechenden

*Bald ruh' ich wohl und schlafe fest.*

sie als Abschiednehmen realisiert.

In T. 112 setzt mit dem epilogartig wiederholten *Herzliebste, gute Nacht!* das ‚Vorspiel‘ wieder ein, das wir als Darstellung des Außen verstanden haben (Marsch, eigenständige Bedeutung des rhythmischen Fußes). Sein Ansatz erfolgt mit dem Quartsextakkord der Tonika innerhalb des in T. 110 begonnenen Gerüstbaugliedes<sup>55</sup>). Wie an der zentralen Stelle in *Gondelfahrer* (T. 29) gleitet der Baß nur einen Halbton (*1As*—*1G*) abwärts, und der feste Boden des ursprünglichen Periodenbeginns wird aufgehoben in die schwebende Quinte. Nun einbezogen in das Gerüstbaugefüge, werden die Glieder des Vorspiels, zwei symmetrische (5-taktige) Halbsätze, zu folgender Gestalt verwandelt:



<sup>55</sup>) Der Quartsextakkord erscheint hier im Zusammenhang mit dem Thema Tod, vgl. S. 74 Anm. 49, Nr. 1, 4 und 8.

Man könnte eine fortschreitende Verkürzung der Glieder im Bau des schließenden *c*-Moll-Teils aus  $\overset{\circ}{4} + \overset{\circ}{4} + \overset{\circ}{3}$  Takten erblicken<sup>55a</sup>). Die beiden Tonika-Schlußakte des Nachsatzes im Vorspiel (T. 8/9) erhalten die Funktion des Schlußblocks der Komposition (T. 120—122), der mit eigener dynamischer Bezeichnung (*ppp*) neu ansetzt und gegenüber dem Vorspielschluß um einen Takt (+ Fermate) erweitert wird. Die Takte 5—7 des (Vorspiel-)Nachsatzes nehmen in der allmählichen Verkürzung Mittelstellung ein (T. 116—119), sie werden um einen Takt (T. 118, Quartsextakkord) gestreckt.

An der Stelle des Einmündens der beiden Schlußverse in das gesammelte Schreiten des *c*-Moll-Marsches, nachdem sie zuvor zweimal (T. 73—87 und T. 100—110) in blühender, inniger Melodie mehr auf die in der zweiten *As*-Dur-Strophe (T. 29—42) heraufbeschworene Erinnerung bezogen schienen<sup>56</sup>),

2. Strophe: *Wie hab' ich oft so süß g e r u h t . . .*

5. Strophe: *Bald r u h' ich wohl . . .*

geschieht die Konfrontation des in Sehnsucht, Erinnern und Ahnen befangenen Ich mit der Realität des Todes. Im musikalischen Satz durchdringen Innen und Außen einander: Der in den Trauermarsch hineingestellte Schlußvers wird nun erst aus dem Bewußtsein der Endgültigkeit des *Gute Nacht* gesprochen. Das durch die Periodenstruktur des Vorspiels als isolierter Bereich errichtete Außen<sup>57</sup>) erscheint am Schluß, erfüllt von der Erfahrung des Ich, das seine Ahnung als Abschiednehmen verwirklicht, einbezogen in die Struktur des Gerüstbaus.

#### 4. *Die Sterne* (Leitner), op. 96, 1, Januar 1828, XX 552 D 939<sup>58</sup>)

##### a) Das Lied

Die Vertonung von *Gondelfahrer*, mit der Schubert das schlichte Gedicht, ein bei Nacht gesungenes Lied des Gondoliere, um eine zweite Dimension, die Darstellung der Nacht erweitert, regt zu einem Vergleich mit der Kom-

<sup>55a</sup>) Zugleich ergibt sich eine Entsprechung von T. 116—188 zu T. 120—122 im Sinne einer rhythmischen wie metrischen Beantwortung.

<sup>56</sup>) Nur diese beiden Abschnitte stehen in Dur. Vgl. auch die Reminiszenz an das *As*-Dur der 2. Strophe in T. 83 und T. 110 (*gute*) *Nacht* und das Hereinwirken des *c*-Moll schon in T. 81 und T. 108: (*Herz*)*liebste*.

<sup>57</sup>) Während des ganzen Liedes tritt an keiner Stelle eine *schließende* Tonika auf. Der Satz bleibt auch in seinen nach dem Periodenprinzip gebauten Anfangsteilen (bis T. 42) an den Halbsatzenden offen: vgl. T. 13, 15, 25—28, 33, 35, 39, 41/42.

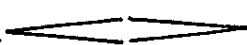
<sup>58</sup>) Schubert und Vogl stellten das Lied in dem Privatkonzert Schuberts am 26. März 1828 der Öffentlichkeit vor, vgl. Deutsch, Dokumente II, 1 Nr. 1078.

position des im Thema verwandten Gedichtes von Karl Gottfried von Leitner *Die Sterne* an. Gegenstand beider Gedichte ist die Nacht, deren Licht die Tagesrealität aufhebt.

- 1    *Wie blitzen die Sterne so hell durch die Nacht!  
Bin oft schon darüber vom Schlummer erwacht.  
Doch schelt' ich die lichten Gebilde d'rum nicht,  
Sie üben im Stillen manch' heilsame Pflicht.*
- 2    *Sie wallen hoch oben in Engelsgestalt,  
Sie leuchten dem Pilger durch Heiden und Wald.  
Sie schweben als Boten der Liebe umher,  
Und tragen oft Küsse weit über das Meer.*
- 3    *Sie blicken dem Dulder recht mild ins Gesicht,  
Und säumen die Tränen mit silbernem Licht.  
Und weisen von Gräbern gar tröstlich und hold  
Uns hinter das Blaue mit Fingern von Gold.*
- 4    *So sei denn gesegnet, du strahlige Schar!  
Und leuchte mir lange noch freundlich und klar!  
Und wenn ich einst liebe, seid hold dem Verein,  
Und euer Geflimmer laßt Segen uns sein!*

Das Gedicht hat vier Strophen mit je vier vierhebigen Versen, die, zu Reimpaaren zusammengeschlossen, stumpf enden und durchgehend auf dem Rhythmus  $\circ \text{ } / \circ \circ \text{ } / \circ \circ \text{ } / \circ \circ \text{ } /$  beruhen. Der Klavierpart gliedert nach dem Gerüstbauprinzip, der Gesangspart bildet Periodensätze. Schubert vertont das Gedicht als Strophenlied, gibt aber jeweils dem dritten Vers eine neue musikalische Gestalt, ähnlich wie in den vier Strophen von *Auf der Bruck* jeweils das dritte Verspaar verändert wird. Das Vorspiel, identisch mit den drei Zwischenspielen (T. 46—60; 91—105; 136—150), stellt das erste Gerüstbauglied von 15 Takten dar, die zu  $4 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3$  Takten gruppiert werden. Nach vier Takten Stehens auf der Tonika *Es*-Dur mit dem durch das ganze Lied pulsierenden rhythmischen Fuß  $\mid \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \mid \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \mid \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \mid$  bewegt sich der Klaviersatz über den Dominant-Quintsextakkord (T. 5/6) durch aneinandergereihte Zwischendominanten (T. 7/8:  $\text{}^{\text{G}}_3$ ; T. 9/10:  $\text{C}_7$ ; T. 11/12:  $\text{F}_7$ ) zurück zum Dominantseptakkord (T. 13—15), der das Vorspiel in den Liedbeginn führt.

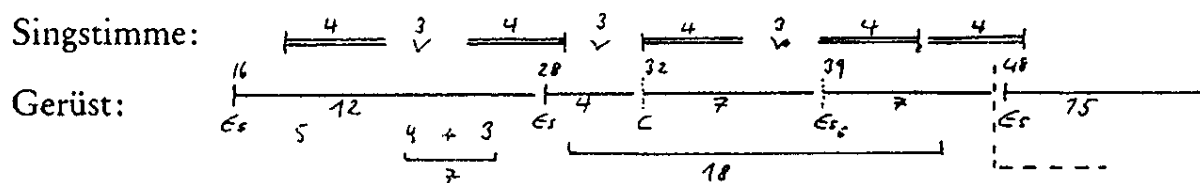
Aus dem in den ersten Takten als ruhender *Klang* gegebenen Klaviersatz lösen sich in T. 4 die oberen Töne beider Systeme als *Stimmen*, die in Gegenbewegung die Dominante (T. 5) erreichen, auf der der Satz für zwei Takte wieder als Klang stehenbleibt. Mit der Kette der ausgreifenden Zwischen-

dominanten (T. 7—12) wird das Durchsetzen der Akkorde von Stimmen fortgeführt, bis T. 13 diese Auflösung wieder einfängt in stehenden, nun gespannten Klang. Der zum Ansatz des nächsten Gliedes, zum Liedbeginn sich öffnende T. 15 entspricht in Akkordlage und Stimmbewegung T. 4, der den ruhenden Block der Anfangstakte zur Dominante öffnet (T. 4 beginnt aus der Terzlage des Tonika-Akkords, T. 15 aus der Terzlage des Dominantsept-Akkords). Die Funktion des Diskants als Stimme an dieser Stelle wird durch die Verzierung (Doppelschlag) in T. 15 noch deutlicher ausgeprägt. T. 1—4 und T. 13—15 stehen einander als Gliedanfang und -ende gegenüber: der über vier Takte ausgebreitete Ruheklang der Tonika korrespondiert mit der auch im Metrum Spannung zeigenden, offenen Dreitaktgruppe auf der Dominante. Innerhalb dieses Rahmens entfaltet sich die kleingliedrige Reihe der zweitaktig wechselnden Zwischendominanten, die nach dem Dominantquintsextakkord in den um drei Quinten entfernten G-Dur-Terzquartakkord rutscht und durch den Quintenzirkel zum Dominantseptakkord zurückgeholt wird. Das Zurückholen geschieht auch durch dynamische Aktivität: Nach den im *pianissimo* sanft sich weitenden Klängen T. 1—8 wird der Satz ab T. 9 angezogen durch ein *crescendo*, das sich mit der wiedererreichten Dominante (T. 13) ins *decrescendo* löst (vgl. das dynamische Aufwölben ) auf den zwei Takten der Doppeldominante T. 11/12).

Zwischen die beiden Klangpole des Vorspiels, Tonika — Dominante, ist eine Kette beweglich sich verändernder, oszillierender Klänge eingespannt, deren Wirkung flimmernder Farbbrechung unterstützt wird durch die ständig unter einzelnen Stimmen wechselnde melodische Bewegung.

Die von  $g^1$  aus sich weitende Klavieroberstimme erreicht nach stufenweisem Aufwärtsdehnen in T. 9 die Quarte  $c^2$ , repetiert sie drei Takte lang und nimmt dann in glatter Achtelbewegung in einem einzigen Takt (T. 12) eine weitere Quarte ( $c^2—f^2$ );  $f^2$  bleibt oberer Grenzton bis zum Ende des Vorspiels.

Die Liedstrophen werden jeweils von zwei großflächigen Gerüstbaugliedern getragen:





Zwei Takte vor Beginn der Singstimme setzt der Klavierpart das erste Glied an, die Anfänge des zweiten und dritten (= Zwischenspiel) treffen auf die letzte Hebung der beiden Verspaare (T. 28 und T. 46). In der Singstimme überlagert Periodenbau die Gliederung des Fundaments. Jedes Verspaar wird zu einer Periode mit 4-taktigen Halbsätzen zusammengeschlossen, die aus-

hallende Dehnung der Reimsilbe in einen fünften Takt hinein macht sie nicht zu ungeradtaktigen Gebilden (s. Anm. 59). Jeder Vers wird im Lied zu einem Halbsatz, jede Hebung (mit den zwei Senkungen) füllt einen Takt. Die so einfach und regelmäßig geformten Halbsätze werden auf sehr eigentümliche Weise in die Gerüstbauglieder hineingestellt: Das 12-taktige Glied (T. 16—27) wechselt nach fünf Takten vom Klang der Tonika zum Terzquartakkord der Dominante, nach vier Takten zum Dominantseptakkord, der drei Takte lang zum Setzen der nächsten Tonika öffnet. Die Klangflächen innerhalb des ersten Gliedes werden zunehmend verkürzt. In T. 18 beginnt die Singstimme auftaktig mit Vers 1 den Vordersatz der ersten Periode, der in seinem vierten Takt (T. 21) die Dominante erreicht. Der sich von der Dominante zurück in die Tonika wendende Nachsatz schließt nicht sofort an, sondern nach 3-taktiger Pause (T. 25)<sup>59</sup>, in der sich aus dem akkordlichen Klaviersatz wieder eine Stimme, die untere der rechten Hand, löst und die zum Halbschluß öffnende Wendung der Singstimme (T. 20 f.) in der tieferen Oktave wiederholt (T. 22 f.), nun aber matter, passiv, als Echo, ganz im Klang der Dominante, nicht wie in T. 20/21 aktiv einen Klangwechsel herbeiführend. Die Verzögerung des Nachsatzanschlusses — man erwartet nach dem gleichmäßig skandierenden Vordersatz eine ‚natürliche‘, symmetrisch geradtaktige Pause (2 Takte) — stellt die im Vordersatz gegebene, festgefügt scheinende Viertaktgliederung in Frage. Der Satz erhält etwas metrisch Labiles, Schwebendes, das sich schon im Fundament selbst, in den verkürzten Taktgruppen innerhalb des Gerüstbaugliedes zeigte. Der ins Freie aushallende Halbschluß der Singstimme (T. 21 f.) und ihr spontaner Einsatz mit dem Hochtton  $f^2$  (T. 25) lassen den Part wie aus dem Augenblick des Singens entstehend erscheinen. Die großgliedrige Anlage des Gerüstbaus, an die der Vordergrund gebunden ist, ermöglicht und bewirkt ein solch freies Verhalten der Singstimme.

Der Ganzschluß ihres Nachsatzes (T. 28) fällt zusammen mit dem Ansatz des nächsten, noch längeren Gerüstbaugliedes (18 Takte). Auch hier wiederholt die Mittelstimme die kadenzierende Wendung des Gesangs, schwebend, ziellos, nun ganz in der Tonika (T. 29/30), wodurch der schließende Vordergrund drei Takte lang in das neue Glied hineinragt, die Grenzen beider

---

<sup>59</sup>) Das Ausklingen des Schlußtons (vgl. auch T. 28 f., 35 f., 46 f. usw.) hat ähnlich hallige, raumschaffende Wirkung wie die Dehnungen in *Gondelfahrer* (T. 10, T. 11/12). Doch herrschte dort durch Periodenstruktur Kongruenz zwischen der Gliederung der Singstimme und der des Begleitparts, der Nachsatz wurde realiter gegenüber dem Vordersatz verlängert. Hier, wo der Klavierpart eine eigenständige Struktur aufweist, die als Klangfundament führt, hat das Überdehnen des Schlusses keine metrische, keine strukturelle Funktion. Es ist mehr eine in die Schrift aufgenommene Vortragsanweisung. Zwischen Schluß des Vordersatzes und Beginn des Nachsatzes erfolgen im Instrumentalpart deutlich *drei* Takte.

Glieder verwischend. In T. 32 verschiebt sich die Tonika ohne vermittelnden Klang um eine kleine Terz nach unten in die Mediante C-Dur. Die in neuer Beleuchtung erscheinende Tonika (vgl. Text: *die lichten Gebilde*) rückt durch Aufhellung und Reduktion der Klangstärke (ppp) gleichsam in die Ferne. Gleichzeitig setzt, auch hier nach 3-taktiger Pause, ein neuer Vordersatz mit Vers 3 in der Singstimme ein, der im geschlossenen Raum des C-Dur in steiler melodischer Bewegung um eine Sexte ansteigt und mit der Terz  $e^2$  ins Offene verklingt. Er beginnt wie der erste Vordersatz auf  $g^1$ , doch wird er durch die neue Lage des Ausgangstons im Mediantklang zu dessen Gegenbild. Entsprang die Melodie in T. 18 der warmen, milden Terz, der Mitte des *Es*-Dur-Klangs, so nimmt sie in T. 32 ihren Ausgang von  $g^1$  als Quinte in C-Dur. Ihr Anstieg mit zwei großen Sekundschritten ( $g^1—a^1—b^1$  vgl. T. 18:  $g^1—as^1—b^1$ ), der, weiter ausgreifend, erst auf  $c^2$  einhält (vgl. T. 19:  $b^1$ ), erscheint kühler und entfernter. Die Melodie biegt nicht von einem Hochton abwärts (vgl. T. 20/21:  $es^2—d^2$ ), sondern zielt gerade und steil in die Höhe. Die C-Dur-Schicht, in der keinerlei harmonische Ausweichung begegnet, so daß die Schlußwendung des Halbsatzes wie das Echo im Klavierpart in gleicher Weise im stehenden Klang ruht, wird ebenso ohne Modulation ins *Es*-Dur zurückgesenkt, wie sie sich aus ihm hervorgehoben hatte. Doch nimmt Schubert das Rückleiten behutsam vor, vermittelnd. Er stellt die zwei Grundklänge nicht fremd nebeneinander, sondern führt das *Es*-Dur mit seinem Sextakkord ein (T. 39). Das G, nun im Fundament, wird wieder Verbindungston, in dem sich beide Klänge schneiden. Durch den Einsatz der *Es*-Dur-Tonika mit der Terz im Baß, die mit dem weichen fp in T. 39 nachdrücklich die stagnierende C-Dur-Fläche verläßt, verhindert Schubert eine Zäsur zu Beginn des Nachsatzes (T. 39—42) und streckt das Gerüstbauglied bis zum Ende der Strophe. Das Fundament übergeht die Einschnitte des Vordergrundes. Beim Abschluß des ersten Nachsatzes wendet sich die Singstimme mit dem synkopischen  (T. 42) gegen den durchgehenden daktylischen Rhythmus , sie stellt es eigenwillig in Gegensatz zu allen vorangegangenen, die Taktgrenze überziehenden, rhythmisch unartikulierten Schlüssen. Doch beteiligt sich der Klaviersatz nicht an dem Schließen des Vordergrundes. Er hat schon im zweiten Viertel von T. 39 den Ansatz klanglich zielgerichteter Aktivität durch den Quartsextakkord der Tonika aufgehoben, der auch in T. 42 den Nachsatz der Singstimme keinen harmonischen Abschluß finden läßt. Erst der nun sofort anschließende zweite Nachsatz mit der Wiederholung des letzten Verses (T. 43—46) löst den Klaviersatz aus dem Bann des Quartsextakkordes und öffnet ihn mit einer Kette von zwischendominantischen Septakkorden zum Setzen des nächsten Gliedes, zum Zwischenspiel (T. 46—60).



Der Periodenbau in der Singstimme realisiert die Korrespondenz der durch Paarreim zusammengehörenden einzelnen *Verse*, während der Gerüstbau die größeren Einheiten der *Verspaare*, der Strophenhälften, zueinander in Beziehung bringt, in deren Schlußsilben (*er-)*wacht und *Pflicht* seine Gliedansätze eingreifen und die melodischen Schlüsse im Fundament in zügiges Vorwärts verwandeln.

Die folgenden drei Strophen übernehmen die Vertonung der Verse 1, 2 und 4 von der Anfangsstrophe, bis auf eine Abweichung am Ende der zweiten und vierten Strophe. Dort weitet die Singstimme ihre schließende Melodiewendung zum  $g^2$  (vgl. T. 90 und 181) und gibt ihr so endgültigere Wirkung.

Eine neue Fassung erhält in jeder Strophe der dritte Vers, doch bleiben Klang- und Melodiestruktur konstant: An die Stelle der in das *Es-Dur* eingeschalteten hellen C-Fläche der ersten Strophe (T. 32—38) tritt in der zweiten der mildere *Ces-Dur*-Klang (T. 77—83), in der dritten in tiefer Lage *G-Dur* (T. 122—128); die vierte Strophe kehrt, das Lied rundend, zum *C-Dur* (T. 167—174) zurück. Das unvermittelte Verschieben der Tonika in chromatische Mediantklänge realisiert jeweils einen Wechsel von Lichtwirkungen, von Lichtintensität. Gegenstand des Gedichtes ist ja die Wirkung des Sternenlichts, sein Vokabular wird bestimmt durch dessen Darstellung:

*Wie blitzen die Sterne . . . die lichten Gebilde . . . sie leuchten . . . sie blicken . . . recht mild . . . mit silbernem Licht . . . mit Fingern von Gold . . . du strahlige Schar . . . euer Geflimmer.* Die Bedeutung der 7-taktigen Flächen, die in fernen, fremden Klängen stagnieren, erschließt sich weiter aus der Melodiestruktur des Gesangsparts. Es fällt auf, daß in diesen Abschnitten gegenüber den Halbsätzen in *Es-Dur* (T. 18—21/22; T. 39—42), in denen die Melodie die Terz-Sext-Lage des Tonika-Akkords ausfüllt,



in den Flächen der Mediant-Tonika jeweils die *Quart-Sext-Lage* des Akkords von der Tonika erbaut wird:





Auf Schuberts charakteristischen, sinnhaltigen Gebrauch des Quartsextakkords wurde im Laufe dieser Untersuchungen wiederholt hingewiesen. Auch hier, als Kern der Melodie, zeigt er seine eigentümliche Wirkung von entrücktem Offensein, nun über bordunartig liegenden Grundklängen, die die warme, nahe *Es*-Dur-Wirklichkeit aufheben. Innerhalb des Gedichts, dessen Gegenstand dem thematischen Bereich angehört, für den Schubert in seinen Vertonungen mit erstaunlicher Konstanz den Quartsextakkord als klangliches Äquivalent erscheinen läßt, mögen Verse wie

*Sie wallen hoch oben . . .*  
*Sie schweben als Boten . . .*

und besonders

*Sie w e i s e n von Gräbern gar tröstlich und hold*  
*Uns h i n t e r d a s B l a u e mit Fingern von Gold*

die Anregung für seinen Einsatz als Melodiegerüst gegeben haben.

Die Beobachtung, daß die Tonika *Es*-Dur in diesem Lied Terz-Sext-Struktur in der Melodie hervorbringt, führt zu einem Verständnis auch des Terz-Sext-Akkordes, mit dem der Satz nach den Mediant-Flächen wieder ins *Es*-Dur zurückbiegt (T. 39, T. 84, T. 129, T. 175). Schubert läßt ihn nachdrücklich dem Quartsextakkord, der zu erwarten gewesen wäre, *vorausgehen* und schafft so an dieser zentralen Stelle der Wendung ins *Es*-Dur Kongruenz zwischen Melodie- und Klangstruktur<sup>60</sup>).



In der Schlußstrophe erfährt die stehende C-Dur-Fläche eine Dehnung, die die beiden Nachsätze in der Singstimme als endgültigen Schluß herausstellt. Hier zeigt sich der Halbsatz der Singstimme an einziger Stelle wirklich als gedehnte *Fünftaktgruppe* (T. 166—171), doch setzt Schubert auch hier, und zwar besonders deutlich, die *Dreitaktgruppe* (T. 172—174) zwischen die Halbsätze: die Singstimme führt selbst das Echo aus, das gegenüber den vorangehenden Strophen um einen Takt hinausgezögert wird; sie gliedert in 5+3 Takte. Der Begleitsatz gruppiert in leichten Zäsuren durch die Dominantklänge im Diskant über liegendem Bordun des Basses 3+3+2

<sup>60</sup>) Auf den motivischen Bau der Singstimme, die enge Verwandtschaft der Halbsätze im Aufgreifen und Umkehren der durch den daktylischen Fuß gebildeten Motive, soll hier nicht eingegangen werden.

Takte (T. 166—174; vgl. in den Strophen 1—3 stets 3+2+2). Der lang ausgesungene Schluß (T. 170/171), das verspätete, ebenso lang gedehnte Echo vertiefen das selbstgenügsame Stagnieren des Klangs. Gleichzeitig wird damit der dritte Vers so dicht wie möglich an den Nachsatz herangezogen, dessen flinke, leichtfüßige Bewegung in dem Schlußpunkt des endgültigen und einzigen forte des Liedes, T. 181, gesammelt wird. An die Stelle des Zwischenspiels tritt mit T. 182 das Nachspiel, der Schlußblock von sieben Takten über dem Orgelpunkt der Tonika. Er fügt in der Klavieroberstimme Melodieanfang und -ende der ersten Periode (vgl. T. 18 und 27/28) aneinander. Zugleich mit der melodischen Kontraktion der ersten Strophenhälfte tritt so am Schluß das Strukturintervall für die Melodiebildung der *Es*-Dur-Teile, die Sext in ihrer Zusammensetzung aus Terz und Quarte, rein in Erscheinung. Der Schlußblock wirkt in seiner Gliederung aus 4+3 Takten metrisch unerfüllt. Zwar verlängert die Fermate die letzte, ganz in der Tonika ruhende Dreitaktgruppe, doch es ‚fehlt‘ ein sie zu symmetrischer Ausgewogenheit ergänzender daktylischer Fuß. Es stellt sich nicht die Wirkung völligen Schließens ein, der Satz verflüchtigt sich gleichsam (vgl. T. 186 ff. > pp).

Das Nachspiel steht in struktureller Beziehung zum Vorspiel: Es übernimmt dessen Bau unter Ausklammerung der 8-taktigen (4×2) Kette der Zwischendominanten:

Vorspiel: 4+8+3  
Nachspiel: 4 + 3

Die Wendung  in der Klavieroberstimme, die den Tonikaklang zu Beginn des Vorspiels und der Zwischenspiele jeweils im vierten Takt auf die Dominante (T. 5) hinführt, erscheint im Nachspiel bereits im dritten Takt (T. 184). Leitete sie in den vorangehenden instrumentalen Abschnitten schweifend ein Öffnen auf die Strophe hin ein, so bewirkt ihre Vorverlegung im Nachspiel das Schließen des Satzes. Der auf dem metrischen Schwerpunkt eines dritten Taktes mit aktivem Zugriff erfolgende Sekundanstieg verhindert hier einen sich ausbreitenden Tonikaansatz; er richtet sich, in T. 185 fortgeführt: , auf den abschließenden Block der Takte 186—188.

In dem Block der drei Schlußtakten findet die metrisch und harmonisch offene Dreitaktgruppe am Ende des Vorspiels ihr harmonisch schließendes Gegenstück. Die im Verhältnis von Tonika- und Dominant-Fläche des Vorspiels aufgestellte Asymmetrie der Taktgruppen wirkt während des Liedes im harmonischen Fundament fort und bringt in wechselnder musikalischer Ausführung 7-taktige Gruppierungen hervor:

vgl. die Verkürzung der Flächen im ersten Gerüstbauglied

T. 16—27:  $5 + \underbrace{4 + 3}_{7}$

T D D

die 7-taktigen Mediantblöcke, T. 32—38; 77—83; 122—128,  
die ihnen folgenden 7 Takte in *Es-Dur*: T. 39—45 usw.

Das Nachspiel macht die Asymmetrie, die Siebentaktigkeit als Substanz der Gliedbildung, durch Kontraktion und schließende Umkehrung des Vorspiels in der Folge von 4+3 Takten zusammenfassend evident. Sie wird im Vordergrund, im Gesangspart, reflektiert in den 3-taktigen Pausen, die die 4-taktigen Periodenhalbsätze in ein labiles Verhältnis bringen.

#### b) Vergleich mit *Gondelfahrer*

Ein Vergleich der Lieder *Die Sterne* und *Gondelfahrer* ist über die Gemeinsamkeit beider Gedichte im Thematischen hinaus durch Verwandtschaft der musikalischen Konzeption gerechtfertigt. In *Die Sterne* schafft Schubert in der Gegenüberstellung der Strukturen beider Teile eine ähnliche Doppelschichtigkeit der musikalischen Darstellung wie in *Gondelfahrer*. Das als ‚gesungenes‘ Lied, als Strophenlied mit natürlich scheinender, einfacher Melodie in symmetrischem Periodenbau vorgetragene Gedicht ist eingebettet in den Untergrund des unabhängig und nach eigener Konsequenz sich fortbewegenden Instrumentalparts. In der Ausführung der Gerüstbaustruktur im Klaviersatz werden die im Lied besungenen Wirkungen des Sternenlichts und damit der durch sie evozierte Bereich des Nächtlichen zu musikalischer Realität. Es geschieht in ihm eine Aufhebung des Festgefügtens, Stabilen, Wachen, des durch Tageslicht scharf Konturierten. Ich wiederhole die kompositorischen Mittel, die diese Aufhebung hervorrufen: Siebentaktigkeit, Asymmetrie der Klangflächen innerhalb der Glieder; Verschwimmen von Tonika und Dominante in den Echostellen, dadurch Verwischen der Gliedgrenzen; Lichtbrechungen durch Klangwechsel im Vorspiel, den Zwischenspielen und den Mediantflächen; zielloses Stehen des Satzes im Quartsextakkord der Tonika; bordunartige Funktion des Klavierbasses — die Tonika erscheint überwiegend als Quintklang im Baß —; flüchtiger, vorwärtspulsender rhythmischer Fuß (*Etwas geschwind*), bis auf die zentrierenden *fp*-Stellen und das den Schlußpunkt schaffende *forte* in T. 181 durchgehend *pp* und *ppp*.

Während in *Gondelfahrer* die beiden Schichten — gesungenes Lied und Darstellung des Besungenen — zunächst im Nacheinander, dann als Verwandlung der einen in die andere ausgeführt werden, gehen sie in *Die Sterne*

von Anfang an eine Verschmelzung im Übereinander ein: Das ‚Lied‘ (Gesangspart, Periodenstruktur) spiegelt in der labilen Konstellation seiner Halbsätze die sich im Instrumentalpart als Struktur niederschlagende Wirklichkeit; der Klavierpart (Gerüstbaustuktur) nimmt an seiner Oberfläche Elemente des Liedes, die Schlußwendungen der Singstimme, auf. In beiden Liedern kennzeichnet den Gesangspart trotz seines liedhaften, festgefügtten Baus die Haltung freien, gegenwärtig entstehenden Singens durch die aushallend verlängerten Halbsatzschlüsse, die gleichzeitig der Vorstellung den weiten Raum des nächtlichen Himmels öffnen.

## 5. *Wehmut* (Collin), op. 22, 2, 1823(?), XX 426 D 772

### a) Das Lied

Die letzte ausführliche Untersuchung des Verhältnisses von Sinnschichten und musikalischer Struktur soll an der Komposition von Collins *Wehmut* vorgenommen werden, deren Bau durch den Lamento-Baß, die stufenweise absteigende Quart, bestimmt ist<sup>61</sup>). Das Lied ist wahrscheinlich 1823, kurz vor dem Zyklus *Die Schöne Müllerin* entstanden. Es erschien am 27. Mai 1823 zusammen mit Collins *Der Zwerg* als op. 22 bei Sauer und Leidesdorf, Wien, im Stich, das Manuskript ist verlorengegangen.

*Wenn ich durch Wald und Fluren geh',  
Es wird mir dann so wohl und weh  
In unruhvoller Brust,  
So wohl so weh, wenn ich die Au  
In ihrer Schönheit Fülle schau'  
Und all' die Frühlingslust.*

*Denn was im Winde tönend weht,  
Was aufgetürmt gen Himmel steht,  
Und auch der Mensch, so hold vertraut  
Mit all' der Schönheit, die er schaut,  
Entschwindet und vergeht.*

Das Gedicht hat zwei Strophen von ungleichem Umfang (sechs und fünf Verse) mit der Reimfolge

---

<sup>61</sup>) Auftreten und Funktion des Quartbasses in Schuberts Liedern werden im Anschluß an die Besprechung von *Wehmut* und *Fahrt zum Hades* behandelt, vgl. 5. c).

1. Strophe: 1 a 4-hebig  
 2 a 4  
 3 b 3  
 4 c 4  
 5 c 4  
 6 b 3

2. Strophe: 1 a' 4-hebig  
 2 a' 4  
 3 c' 4  
 4 c' 4  
 5 a' 3

Alle Verse enden stumpf. Strophe 1 ist in zwei Hälften gegliedert, die durch die dreihebigen Verse mit Reim b markiert werden. In der zweiten Strophe fehlt diese Unterteilung: vier vierhebige Verse drängen reihend, aufzählend auf den dreihebigen Schlußvers zu. Die Reime ihrer beiden Verspaare 1/2 und 3/4 sind in den Vokalen identisch mit denen der Verspaare 1/2 und 4/5 der ersten Strophe, doch enden sie dort geschlossen mit Konsonant (-t); in der zweiten Strophe wird in der dritten Person gesprochen, in der ersten spricht das Ich. Die zweite Strophe wird auch dadurch mehr zu einer Einheit, daß die b-Reime fehlen und der dreihebige Schlußvers zum a-Reim ihres ersten Verspaars zurückkehrt. Die Identität der Reime verdeutlicht den kausalen Zusammenhang der Strophen (*Wenn — Denn*), der sich in weiteren Korrespondenzen zeigt: Vers 4 der zweiten Strophe nimmt in der Wiederkehr der Worte *Schönheit* und *schau(t)* Bezug auf Vers 5 der ersten. Beide Verse sind durch Enjambement mit den ihnen vorangehenden verbunden. Die Fassung des Gedichts in der Ausgabe von 1827<sup>62)</sup> bringt die Strophenanfänge in noch engere Beziehung durch Einführung des *steh* in den Anfangsvers, wodurch sich eine Umkehrung der Folge der Reimworte im jeweils ersten Verspaar ergibt: 1. Strophe: *steh—weh*; 2. Strophe: *weht—steht*.

### *Naturgefühl*

*Wenn ich auf hohem Berge steh,  
 Es wird mir dann so wohl und weh  
 In tiefer, stiller Brust.  
 So wohl, so weh, wenn ich die Au  
 In ihrer Schönheit Fülle schau'  
 Und all die grüne Lust.*

*Denn was im Winde tönend weht,  
 Was aufgetürmt zum Himmel steht,  
 Und auch der Mensch, so eng vertraut  
 Mit all der Schönheit, die er schaut,  
 Entschwindet und vergeht.*

<sup>62)</sup> Matthäus Edlen von Collin's Nachgelassene Gedichte, ausgewählt und mit einem biographischen Vorworte begleitet von Joseph von Hammer, Wien 1827, 133.

Ein wesentlicher Unterschied beider Fassungen des Gedichts liegt in der Titelgebung. Schuberts *Wehmut* erscheint in den *Nachgelassenen Gedichten* als *Naturgefühl*. Die spätere Ausgabe setzt eine allgemeine, nicht auf den besonderen Gehalt des Gedichtes bezogene Überschrift an die Stelle des Liedtitels, der Art und Richtung des ‚Naturgefühls‘ bezeichnet, wie es sich im Bewußtsein eines Ich bekundet. Es läßt sich nicht feststellen, ob Collin selbst diese Änderung vornahm oder ob Schubert, der sein Lied mit dem Quartbaß der instrumentalen Einleitung von Anfang an unter den Todesgedanken stellt, ihm die thematische Überschrift *Wehmut* gab. Schubert bezieht schon die erste Strophe mit ihrer noch unerklärten wehmütigen Gestimmtheit in einer Welt von *Schönheit und Fülle* in das Wissen um ihre Vergänglichkeit ein, das erst der Schlußvers des Gedichts ausspricht.

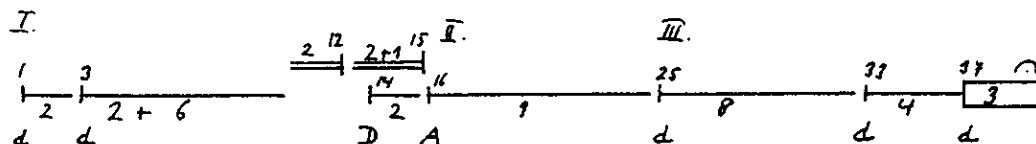
*Wehmut: d-Moll, Langsam, Alla breve*

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Struktur des Basses; er wird durchgehend in der tieferen Oktave verdoppelt, mit Ausnahme des *E* (T. 31) und *D* (T. 33/34), deren Oktavierung den normalen Ambitus der Instrumente ( $-1F$ ) überschritten hätte:

Nach zweimaligem Durchmessen der Quart in halbtaktigen Sekundschritten abwärts (T. 1/2; 3/4) bleibt der Baß als Orgelpunkt offen auf dem  $1A$  stehen (T. 5—10), bewegt sich in  $2 \times 4$  Halbtakten (T. 10—12; 12—14) kadenzierend nach *Fis*-Dur und *D*-Dur und öffnet den Satz mit dem Nonenakkord der Doppeldominante über  $1H$  (T. 15) zum Mittelteil (T. 16 ff.). Die Verklammerung der Teile geschieht ebenfalls durch das Intervall der fallenden Quarte  $D-1A$  (T. 15—16:  $D-1H-1A$ ). Im Mittelteil (T. 16 bis 24) wird die Quart in umgekehrter Richtung erbaut: Der Baß schraubt sich in neun Takten chromatisch vom  $1A$  aufwärts. Mit dem Erreichen des Quarttons *D* (T. 25) wendet er seinen Gang wieder abwärts, nun, nach zwei Schritten in Halben, in rhythmischer Vergrößerung zu ganztaktiger Bewe-

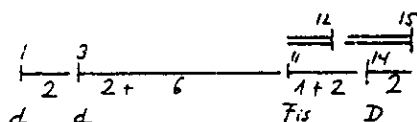
gung und Weitung des Ganges auf den Raum von zwei Quarten:  $D-{}_1A-{}_1E$  (T. 25—31). Der stufenweise Abstieg der beiden Quarten wird aufgefangen in zweimaligem entgegengerichtetem Quartsprung aufwärts:  ${}_1A-D$  (T. 32/33; T. 36/37).

Die Gänge des Basses durch den Raum der Quarte konstituieren die Gliederung des harmonischen Gerüsts:



Mit dem 2-taktigen, sich über der fallenden Quart öffnenden Gerüstbauglied des Vorspiels stellt Schubert die thematische und strukturelle Substanz des Liedes eindringlich auf. Nach dem zweiten Quartabstieg (T. 3/4) bei Beginn des Liedes wird der Satz gleichsam paralysiert durch die Bindung an das schwere, liegenbleibende  ${}_1A$  des Basses (T. 5—10). Der trübe Mischklang der Zwischendominante in T. 5 (verminderter Dreiklang  $g^1—b^1—cis^2$  über  ${}_1A$ ) hebt das Zielgerichtete der Dominante (T. 4, 2. Hälfte) auf, er entschärft und verselbständigt den Spannungsklang. Der Satz stagniert fünf Takte lang im Offenen, in der zweimaligen Folge von Zwischendominante, Quartsextakkord der Tonika (mit einem Wechsel von großer zu kleiner Terz bei *wohl und weh*) und Dominante. Die Klavieroberstimme, die über dem Quartbaß in weiten, öffnenden Gesten angesetzt hatte (T. 1: Quint; T. 3/4: Quint—Quart), kreist eng in Sekundschritten als obere Stimme dichter Akkorde um  $d^2$ . Der ganze Klaviersatz kommt nicht los von seiner Fixierung in den stehenden, offenen Klang. In T. 10 wird die Dominante nicht mehr durch den diffusen verminderten Dreiklang getrübt. Sie bricht auf in den Terzquartakkord von *Cis-Dur*, eine Zwischendominante. Die Starre des Satzes löst sich mit warmen, vollen Akkorden in weiter Lage zu kadenzieren-der Bewegung, die von der Tonika *d-Moll* und der ihr eigenen Baßstruktur fortführt. Der Satz *schließt* mit zwei Kadenzen nach der Medianten *Fis-Dur* (T. 12) und der Variante *D-Dur* (T. 14). Der Ruheklang *D-Dur* bleibt bis in den nächsten Takt (T. 15) hinein liegen, darüber wiederholt die Klavieroberstimme die Schlußwendung der Singstimme (vgl. T. 13/14). Zugleich mit der Tonika *d-Moll* wird die offene Gliedstruktur des Gerüstbaus aufgegeben, die  $2 \times 4$  Halbtakte (T. 10—12, 12—14) haben die Faktur von Periodennachsätzen<sup>63</sup>). Doch bedeutet der Nachsatzschluß gleichzeitig den Ansatz

<sup>63)</sup> Die Nachsätze können auch als Überlagerungen auf der Vordergrundsebene des Satzes bei durchgehendem Gerüstbau verstanden werden:





eines 2-taktigen, sich öffnenden Gliedes (T. 14/15), die Gerüstbaustruktur wird wieder aufgenommen und zusammen mit ihr die fallende Quart im Baß: Die helle Terz des *D*-Dur-Akkords, *fis*<sup>1</sup>, wird am Ende des Gliedes (T. 15) abgedunkelt zu *f*<sup>1</sup> und in die kleine None der Doppeldominante (*E*-Dur) verwandelt, die zum *A*-Dur-Beginn des Mittelteils öffnet. Der Dominantnonenakkord steht jedoch nicht auf seinem Grundton *E*, sondern auf dessen Quinte *1H*. Das Strukturintervall der Quart (fallend *D—1H—1A*) schafft die Naht zwischen erstem und zweitem Teil des Liedes.

Die neun Takte des Mittelteils (T. 16—24) stellen ein einziges Gerüstbauglied dar. Zusammen mit dem Baß schieben sich sequenzierend Akkordfolgen im Verhältnis Dominante-Tonika chromatisch aufwärts, doch ergibt sich keine Unterteilung des Gliedes, da der Baß der Dominanten *A* (T. 17 — mit Einsatz der Singstimme wird *A*-Dur wieder zur Dominante), *B* (T. 19), *H* (T. 21, 22, 23) im Auflösungsklang liegenbleibt, der Satz sich also in ständigem Wechsel von Dominant- und Quartsextakkord des Auflösungsklanges im Offenen bewegt. Der Mittelteil, durch das Tremolo des Klaviersatzes ohnehin in unruhiger Bewegung, zeigt einen starken Zug nach vorwärts durch zunehmende Beschleunigung des Klangwechsels:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \underbrace{2 \text{ T. } \underline{\underline{A-1}} \text{ T. } \underline{\underline{d\sharp}}}_{3 \text{ Takte}} & - & \underbrace{1 \text{ T. } \underline{\underline{B-1}} \text{ T. } \underline{\underline{es\sharp}}}_{2 \text{ Takte}} & - & \underbrace{1 \text{ T. } \underline{\underline{H-1/2}} \text{ T. } \underline{\underline{e\sharp}}}_{1 \text{ 1/2 Takte}} & - & \underbrace{1/2 \text{ T. } \underline{\underline{H-1/2}} \text{ T. } \underline{\underline{E\sharp}}}_{1 \text{ Takt}} & - \\
 \underbrace{1/2 \text{ T. } \underline{\underline{H-1/4}} \text{ T. } \underline{\underline{E\sharp}}}_{3/4 \text{ Takt}} & - & \underbrace{1/4 \text{ T. } \underline{\underline{\text{übermäß. Dreiklang}}} - 1/4 \text{ T. } \underline{\underline{cis}}}_{1/2 \text{ Takt}} & - & \underbrace{1/4 \text{ T. } \underline{\underline{A\sharp}}}_{1/4 \text{ Takt}} & \longrightarrow
 \end{array}$$

In der Umkehrung des Quartgangs im Baß von diatonischem Abwärts (erster Teil) in chromatisches Aufwärts (zweiter Teil) realisiert Schubert die kausale Verknüpfung der beiden Strophen (*Wenn* . . . ↘ — *Denn* . . . ↗). Dem langen drängenden Gerüstbauglied des Mittelteils, das die reihende Struktur der Verse 1—4 in unabgeschlossene Sequenzen umsetzt<sup>64</sup>), folgt der Schlußteil mit erneutem Umschlagen der Baßrichtung ins Abwärts. In Kongruenz mit dem syntaktischen Bau der zweiten Strophe zielt der musikalische auf den Schlußvers. Seine Vertonung schließt als Struktur und Sinn den Zusammenhang des Liedes wie des Gedichts auf; das Wissen, *der Mensch*

<sup>64</sup>) Vgl. dazu die Rezension des Liedes, vermutlich von G. W. Fink, aus der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 24. Juni 1824: „op. 22, No. 2, *d*-moll hat im 11ten Takte eine förmliche Kadenz in *Fis*-dur, später den aus Rossinis *Tancredi* erstem Final berühmten Baß: *bdf-b es ges-b des fes ges-h dis fis* usw.

vier- oder fünfmal dasselbe, immer einen halben Ton höher, was ein ganz allerliebster Schusterfleck und Klavierstimmern zur Probe der Reinheit zu empfehlen ist.“ Deutsch, Dokumente II, 1 Nr. 492.

. . . *entschwindet und vergeht*, bringt im musikalischen Satz den in zweihundertjähriger Geschichte gründenden Lamento-Topos des absteigenden Quartbasses hervor, der dem Lied thematisch im Klaviervorspiel vorangestellt wird.

Der Schlußteil (T. 25—39) entspricht in seinem Ausmaß von 15 Takten dem ersten Teil, der ganzen ersten Strophe. Er umfaßt drei Gerüstbauglieder von  $8+4+3(+\odot)$  Takten. Das erste wiederholt vor den Schlußbildungen (T. 31 f.) die Takte 3—6 des Anfangs in einer Ausweitung auf sechs Takte (T. 25—30). Die  $2\times 2$  Takte des ersten Teils werden zu  $2\times 3$  Takten; jeweils nach dem ersten Takt tritt eine retardierende Dehnung ein. In den die Takte  $5/6$  weitenden Takten 28—30 schreitet der Baß nun weiter in die Tiefe und erreicht die zweite Quarte *E* in T. 31. Die Abschattierung der großen Terz zur kleinen (vgl. T. 6 *wohl und weh*) erscheint als chromatischer Schritt  ${}_1Fis\text{—}{}_1F$  im Baß. In dem Schlußblock (T. 37—39) findet die instrumentale Einleitung ihre Beantwortung. War das Vorspiel zweitaktig, in einer Bewegung von Halbtakten sich öffnend, so stellt das Nachspiel einen kompakt geschlossenen ruhenden Block aus drei Takten dar, die ganz von jeweils einem Klang ausgefüllt werden. Die metrische Vergrößerung von zwei auf drei Takte entspricht derjenigen der  $2\times 3$  Takte T. 25 bis 30. Der Mitteltakt erinnert in dem verminderten Septakkord der rechten Hand und der Melodiewendung  $f^1\text{—}e^1\text{—}(d^1)$  an die erste Hälfte von T. 2, er stellt deren Vergrößerung dar unter Umwandlung der melodischen Floskel in eine schließende Geste.

Der Klarheit und Sinnfülle der vom Quartbaß bestimmten harmonischen Struktur entspricht die Gestaltung des Gesangsparts. Das Notenbeispiel reduziert ihn auf den Melodiekern:

The image displays three staves of musical notation, labeled I, II, and III. Staff I (T. 3/4) shows a melodic line with notes and rests, including a bracketed section and a double-headed arrow indicating a measure expansion. Staff II (T. 17-24) shows a melodic line with notes and rests, including a bracketed section. Staff III (T. 25-27, 29, 31-33, 35-37) shows a melodic line with notes and rests, including a bracketed section and a double-headed arrow indicating a measure expansion.

Im *d*-Moll-Raum des Anfangsteils (T. 3—9) ist die Kontur der Melodie durch Grundton, Quint und Oktave der Tonika gegeben. Die Singstimme spannt, ihren Ausgang vom Grundton  $d^1$  nehmend, einen Bogen über die Quinte  $a^1$  zur oberen Oktav  $d^2$  und gleitet nach einer Ausweitung ins  $e^2$

offen ins  $cis^2$ , die Terz der Dominante. Nach dem einen Takt (T. 5) lang zielend zum  $d^2$  repetierten  $cis^2$  fällt sie zweimal mit der Quarte  $d^2—a^1$  abwärts vom Oktav- zum Quintton (T. 6; T. 7/8), dabei in T. 7 vor dem  $d^2$  zur Quint der Dominante  $e^2$  ausholend. Die erste Strophenhälfte (Vers 1—3) wird gleichmäßig, eindringlich vorgetragen, jede Hebung trifft auf einen Halbtakt. Die Deklamation, die durch fast ständige Punktierung des 1. und 3. Viertels etwas Konzentriertes, Gespanntes zeigt, reflektiert so die gespannte, steile Wölbung der Melodie. Nur der milde Viertel-Auftakt so (*wohl*) (vgl. auch T. 8) löst das Deklamieren in natürliches, von Emotion getragenes Sprechen.

Die Melodiestructur gibt ein vollkommenes Abbild der syntaktischen Ordnung der Verse:



Dem mit dem Grundton anhebenden Nebensatz (T. 3/4) antwortet in spiegelbildlicher Entsprechung der Melodie der Hauptsatz (T. 5/6 ff.), der jedoch nicht in den Grundton zurückkehrt, sondern auf der Quinte stehenbleibt, da der ganze Satz erst mit dem Strophenende (Vers 6, T. 14) schließt. Der Nebensatz *Wenn ich . . .* beginnt mit festem, bestimmtem Einsatz, abtaktig, aufstellend. Der Hauptsatz *es wird mir dann . . .* folgt mit vermittelndem, die Sätze aufeinander beziehendem Achtelauftakt. Es korrespondieren die durch die Konjunktion *und* verbundenen Satzteile in dem Quartsprung aufwärts und abwärts (*Wald und Fluren: a<sup>1</sup>—d<sup>2</sup>; wohl und weh: d<sup>2</sup>—a<sup>1</sup>*). Die Singstimme verläßt die Melodiepfeiler, den Quint- und Oktavton der Tonika, nur bei den Verben, den Prädikaten (*geh' — es wird*). Ihre dynamische Funktion im sprachlichen Satz wird übersetzt in musikalische Struktur: Die Melodie begibt sich auf die Terz der Dominante, den Leitton<sup>64a</sup>).

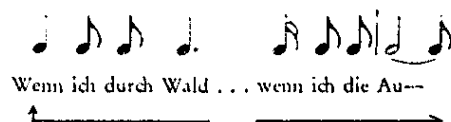
Der inaktive Quartfall  $d^2—a^1$ , *Schlußwendung* der Verse 2 und 3 (T. 6—8), bildet zusammen mit der Wiederaufnahme des Versendes, *so wohl, so weh*, der adverbialen Bestimmung *ohne Verb*, den *Anfang* der zweiten Strophenhälfte (Vers 4, T. 9 ff.). In dieser Wiederholung einer schließenden Phrase am Ansatz einer neuen fangen musikalischer wie sprachlicher Bau die Passivität der Haltung des *es wird mir dann . . .* ein. Schubert hebt darüber hinaus durch Einbeziehen der ersten Hälfte des 4. Verses in die offene

<sup>64a</sup>) S. Georgiades, Schubert . . ., 23 und 159: entsprechende Realisierung des Verbs in *Wanderers Nachtlied* und *Nachtgesang*.

Satzfläche auf der Dominante die Strophenhalbierung Collins auf. Auf den nachdenklich rückwärtsgewandten Beginn der zweiten Strophenhälfte erfolgt eine plötzliche Verwandlung des gemessenen, fast starren Skandierens in impulsives, lebendiges Sprechen; mit einem spontanen Auftakt springt die zweite Vershälfte neu an:

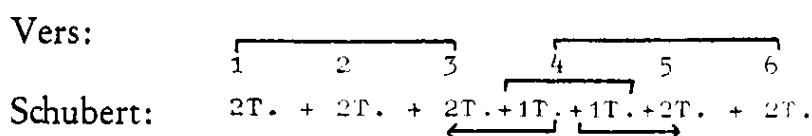


Hier erst beginnt der nächste musikalische Zusammenhang, im Gedicht ein zweiter Nebensatz von gleicher temporaler Funktion, der inhaltlich den Anfangsvers weiter ausführt. Er wird wie der erste durch die Konjunktion *wenn* eingeleitet, setzt aber mitten im Vers ein. Sein Anfang (T. 9) wird in der Komposition zu einer Umkehrung des ersten (T. 3), in dem das *Wenn* bedeutungsvoll mit der ersten Taktzeit aufgestellt wurde, dessen skandierter Vortrag Rückhalt in dem bestimmten Einsatz fand. In T. 9 befreit sich die Singstimme mit dem nervigen Sechzehntelauftakt aus der Bindung in das gleichförmig strenge Deklamieren. Das *Wenn* hat hier nicht die Bedeutung eines gleichsam sentenzartigen Initiums, es ist leichter Ansatz einer rhythmischen und melodischen Bewegung, die auf die erste Taktzeit von T. 10 zudrängt. In dem beweglichen, aktiven Auftakt wird die dritte Hebung des Verses übergangen. Ziel und Schwerpunkt ist die letzte Hebung, das Reimwort *Au*. Der Umschlag der Deklamation verlagert das Sinngewicht vom Subjekt auf das Objekt, vom Innen auf das Außen:



Die leuchtende Terz der Dominante, *cis*<sup>2</sup>, weit ausgesungen in die zweite Takthälfte überdehnt, wird jetzt von *a*<sup>1</sup> aus stufenweise in neuer Sinngebung gewonnen. Sie realisierte vorher (T. 4/5) die dynamische Funktion des Verbs; hier bezeichnet sie die Wendestelle des musikalischen Satzes in eine andere Wirklichkeit, den Bereich des lichten Außen, der „schönen“ Natur. Im Klavierpart wechselt die Struktur von den offenen Gerüstbaugliedern in *d*-Moll zu kadenzierend schließenden Gliedern in vollen Dur-Akkorden, deren Wärme und sinnliche Fülle durch Arpeggio-Ausführung noch angereichert wird. Anstelle der Intervalle des Quint-Oktav-Klangs bestimmen die Stufen des *Dur-Dreiklangs* die Melodistruktur (vgl. Bsp. S. 95). Das lang gehaltene *cis*<sup>2</sup> (T. 10) wird zur Quinte von *Fis*-Dur (T. 11). In weichem Durchgang über die Terz *ais*<sup>1</sup> und die Sekunde *gis*<sup>1</sup> senkt sich die Melodie in den Grundton *fis*<sup>1</sup> (T. 12, Vers 5). Der Schlußvers wiederholt den Abstieg im

Dreiklang sequenzierend in *D*-Dur (T. 13/14). T. 10, die Wendestelle der Struktur, ist zugleich der Ort größter harmonischer Anspannung: Die Dominante *A*-Dur erscheint zum ersten Mal seit T. 4 ohne den verdampfenden verminderten Dreiklang; in der zweiten Takthälfte folgt ihr eine weitere Dominante, der Terzquartakkord von *Cis*-Dur. Die beiden Spannungsklänge tragen das gelängte *cis*<sup>2</sup> der Singstimme, aus dem sich die beiden Nachsätze (T. 11/12; T. 13/14) in natürlicher Abwärtsbewegung befreiend lösen. Der Melodiepart ist hier strömender Gesang, warme Äußerung des Ich, das nun ohne die zwiespältige Empfindung des *wohl und weh* die Schönheit der Welt singend darstellt. Liedhaft im Gegensatz zum *d*-Moll-Abschnitt ist der gelöst fließende Rhythmus, dem die Strenge der ständigen Punktierungen fehlt; liedhaft ist das so selbstverständliche Fallen der Phrasen in die Reimworte, sind die Verzierungen in der runden, geschlossenen Bewegung der Singstimme, die, spielend, in T. 14 von der Klavieroberstimme über ruhender Tonika in verschwimmendem Übereinander von Tonika und Dominante wiederholt werden. Im *d*-Moll-Teil fiel jede Hebung regelmäßig auf einen Halbtakt, jeder Vers nahm den Raum von zwei Takten ein. Im Dur-Teil fassen die Melodiephrasen die Verse in anderer Gruppierung zusammen: T. 9 gehört als Einzeltakt noch der stagnierenden offenen Fläche des *d*-Moll-Teils an; die beiden ersten Hebungen des vierten Verses treffen wie bisher die Halbtakte. Mit dem Impuls der zweiten Vershälfte, die die dritte Hebung im Auftakt überspringt und auf die vierte, einen ganzen Takt füllende (T. 10) hindrängt, schlägt die Versvertonung um: Es bilden sich wieder Zweitaktgruppen (T. 11/12; 13/14), die jedoch nur je drei Hebungen enthalten. Die erste Hebung von Vers 5 wird im Auftakt zu T. 11 aufgesogen. Die 2-taktigen Sequenzen in *Fis*- und *D*-Dur realisieren die metrisch ungleichen Verse 5 und 6 (4-hebig; 3-hebig) als *drei*hebige, einander entsprechende Verse. In der Komposition tritt so die Korrespondenz der beiden Objekte (*Au in ihrer Schönheit Fülle — all' die Frühlingslust*) in Erscheinung. Zugleich wird durch die Behandlung der beiden Schlußverse als metrisch identisch das Liedhafte des Dur-Teils bewirkt. Schubert nimmt also gegenüber Collin folgende Versgruppierungen vor:



Mit dem fallenden *D*-Dur-Dreiklang des letzten Verses schließt die Melodie ihren Bogen zurück in den Grundton *d*<sup>1</sup> des Anfangstaktes. Sie nahm ihren Ausgang von dem aufwärtsgerichteten leeren Quintsprung in der Tonika *d*-Moll; im Klaviersatz lag ihr das Gerüstbauprinzip zugrunde, gegliedert

durch die in Sekundschritten absteigende Quarte im Baß. Den Strophenschluß bildet in der Melodie die fallende, durch die Terz ausgefüllte Quint, der Dreiklang der Tonika *D-Dur*; der harmonische Bau beruht auf dem schließenden Periodenprinzip. Ein kadenzierender Quartsprung aufwärts im Baß (V—I) beschließt den letzten Nachsatz (T. 13/14). Der Wechsel geschieht mitten in der Strophe als Umschlag der Darstellung des Innen, der ‚Wehmut‘, des Todesbewußtseins, in die Darstellung des Außen, der schönen Welt. Die musikalische Struktur für die Wirklichkeit des Ich ist der Gerüstbau, durch den Lamentobaß mit thematischer Substanz erfüllt. Das Intervall der Quarte im harmonischen Gerüst bringt in der Melodie Grundton, Quint und Oktav der Tonika als ihren Bau konstituierende Zentren hervor. Die Singstimme hat die Haltung intensiven, skandierenden Sprechens aus angespannter Reflexion. Die andere Wirklichkeit des Objekts erscheint in Periodenstruktur als Insel innerhalb des Gerüstbaus. Sie hat eine eigene Melodiegestalt zur Folge, bestimmt durch die Töne des *Dur-Dreiklangs* und katable Führung. Schubert läßt das Bauprinzip mit dem zweiten *Wenn-Satz* wechseln, der im Satzgefüge der Strophe dem ersten koordiniert ist. Er konfrontiert so die beiden im Gedicht aufeinander bezogenen Nebensätze zur Realisierung von zwei Schichten im Empfinden des Menschen.

Im Mittelteil nimmt die Singstimme mit dem Einsatz der 2. Strophe die skandierende Deklamation des Liedanfangs wieder auf und hält in Vers 1 und 2 den punktierten Rhythmus durchgehend fest. Sie beginnt mit Auftakt:



, der in einem antwortenden Bezug zum Liedanfang steht:

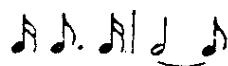
Denn was ...



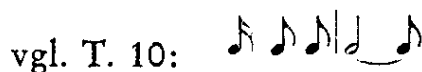
. Die Singstimme bewegt sich mit dem Klavierbaß chromatisch

Wenn ich ...

aufwärts. In den beiden Anfangsversen wird jeweils die erste und dritte Hebung herausgestellt, zunächst durch ihr Zusammentreffen mit der ersten, schweren Taktzeit, dann dadurch, daß die Singstimme auf dissonierende Sextvorhalte ausweicht (T. 18 und 20). Mit Vers 3 wird das Versgefälle in ähnlicher Weise umgekehrt wie im *Dur-Teil* der Anfangsstrophe: wieder springt mit einem Auftakt, der eine Hebung übergeht, die Deklamation um und verlegt das Betonungsgewicht auf die zweite Hebung, die auch hier in den zweiten Taktschwerpunkt hineingedeht wird:



und auch der Mensch



vgl. T. 10:

wenn ich die Au—

Bezeichnenderweise geschieht der Umschlag mit dem Vers, der nun den Menschen in die ‚schöne Welt‘ als *hold vertraut* mit ihr einbezieht. Im zweiten

Verspaar fällt durchgehend die zweite und vierte Hebung auf die „1“ des Taktes (vgl. Vers 4 und 5 der 1. Strophe T. 10—12). Bei der Besprechung des Gedichts war die Korrespondenz des fünften Verses der 1. Strophe mit dem vierten der 2. Strophe erwähnt worden (*Schönheit* — *schaut*). Schubert realisiert sie in einer Entsprechung der Melodiestructur und bestimmt die Kontur der Melodie wieder durch die Töne eines Dur-Dreiklangs: Mit dem Wort *Schönheit* (T. 23) lichtet sich der Quartsextakkord von *e*-Moll (T. 22, vgl. auch die Moll-Akkorde in T. 18 und 20) auf ins Dur. Die Melodie wölbt sich von der Terz *gis*<sup>1</sup> um eine Sexte empor in die Oktave *e*<sup>2</sup>. Sie wird für zwei Takte wieder reiner, „schöner“ Gesang. Die weiche Achtelbewegung und die spielende Verzierung des Durchgangs im letzten Achtel von T. 23 weisen zurück auf die Periodenbildung der Takte 11—15, deren andere Wirklichkeit hier nur im Vordergrund, im Gesangspart, berührt wird. Das Fundament ist Gerüstbauglied, in seiner Bewegungsverdichtung auf die Sinnerfüllung im Schlußteil hin gebaut.

In dem ersten Gerüstbauglied des Schlußteils (T. 25—32) hatten wir eine metrisch vergrößerte Wiederaufnahme des Liedanfangs bei einer Erweiterung des Baßgangs auf den Raum von zwei Quarten erkannt. Die Verwirklichung des Schlußverses im Gesangspart erschließt den Sinn dieser Vergrößerung. Der letzte Vers wird zunächst in drei Takten (T. 25—27) im Zusammenhang vorgetragen, jede der drei Hebungen füllt einen ganzen Takt. Die Phrase setzt auf der Quinte *a*<sup>1</sup> an und weitet das *d*<sup>2</sup> bis zur kleinen Terz *f*<sup>2</sup> <sup>65</sup>), bevor sie zurückfällt ins *cis*<sup>2</sup>. Die Melodie der beiden Anfangstakte (T. 3/4) erscheint in gesteigerter Eindringlichkeit in höher aufgestockter Akkordlage. Über dem zusammengehaltenen Gerüst des Baßgangs wird der Schlußvers wiederholt, er zerfällt dabei in seine einzelnen Worte. In den Takten 28—30 wird der Puls der Bewegung noch als halbtaktig aufgefaßt, obwohl der Baß schon in Ganztakten fortschreitet. Die Geste der fallenden Quart in der Singstimme (T. 29), in der die Vorstellung des *entschwindet* Realität gewinnt, wird müde, abschiednehmend, von der Klavieroberstimme im *pianissimo* wiederholt (T. 30), während die Singstimme abbricht. Ab T. 31 scheint die rhythmische Bewegung zu ersterben in ganztaktigem Fortschreiten der Klänge und einer Auflösung der Worte in einzelne Silben: *und* — *ver* — *geht*. Das zusammenhängende, durchregte Sprechen, das sich zu Beginn des Schlußteils noch in den Punktierungen geäußert hatte (T. 25/26; 29), weicht einem nicht mehr rhythmisch artikulierten Vortrag. Die musikalische Struktur verwirklicht durch Vergrößerung des ganzen Satzes im Schlußteil, durch das Schwinden rhythmischer Artikulation, die Verdopplung des Quartabstiegs im

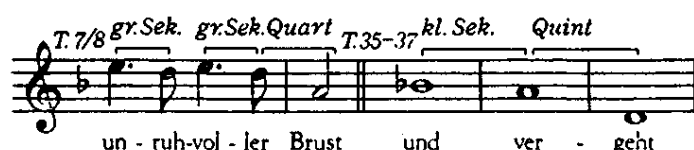
<sup>65</sup>) An einziger Stelle des Liedes tritt hier im Gesangspart die Terz innerhalb des Moll auf. Peter Hauschild — Studien zur Liedmelodie . . . — würde von dem „Phänomen der melodischen ‚Erfüllung‘“ sprechen.

Baß, in den in T. 30 ff. ein chromatischer Quartabstieg der rechten Hand eingreift ( $a^1—gis^1—g^1—fis^1—f^1—es^1$ ), der statt in das  $e^1$  ins schmerzliche  $es^1$  des Neapolitanischen Sextakkords einmündet, das ‚Vergehen‘, von dem das Gedicht nur sprechen, es aber nicht darstellen kann.

Die Melodiestructur der schließenden Kadenzen (T. 31—34; T. 35—37) weist auf den Anfang des Liedes als dessen Spiegelbild zurück:



Zwischen Oktav- und Quintton schiebt sich das  $b^1$  des Neapolitanischen Sextakkords. So entsteht eine Beziehung auch zum Ende der ersten Hälfte von Strophe 1, wo das Ich, sich des Ursprungs seiner ‚Wehmut‘ nicht bewußt, nach zweimaligem rhythmisch ‚unruhvollem‘ Quartfall  $d^2—a^1$  auf dem offenen Klang der Dominante einhielt. Die endgültige Schlußwendung der Melodie, Quintfall mit vorangehender, kleiner oberer Sekunde in unbewegten Ganztakten, bedeutet eine Beantwortung der offenen ersten Strophenhälfte: das Ich hat den Grund seiner ‚Wehmut‘ erkannt.



#### b) *Fahrt zum Hades* (Mayrhofer) als Vorstufe

Wie eine Vorstufe zu *Wehmut* erscheint die Vertonung von Mayrhofer's *Fahrt zum Hades*, Januar 1817, XX 297 D 526. Die thematische Verwandtschaft der Gedichte ist offensichtlich:

##### 1. Strophe:

*Der Nachen dröhnt, Cypressen flüstern,  
Horch, Geister reden schaurig drein;  
Bald werd' ich am Gestad', dem düstern,  
Weit von der schönen Erde sein.*

Beide Kompositionen stimmen in Tonart, Tempo und Taktart überein: *d*-Moll, *Langsam*, *Alla breve*. *Fahrt zum Hades* gehört zu den mehrteiligen Gesängen Schuberts; jede Strophe wird für sich vertont, die vierte ist als Rezitativ konzipiert. Schubert wiederholt nach den vier Strophen des Ge-

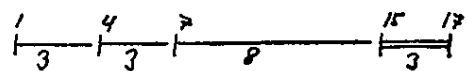


dichts die erste und bewirkt so einen Zusammenschluß des Liedes<sup>66</sup>). In den Rahmenstrophen in *d*-Moll ruft auch hier der Quartabstieg des Klavierbasses die musikalische Gliederung nach dem Gerüstbauprinzip hervor. In dem 3-taktigen Vorspiel, dem ersten Gerüstbauglied, schreitet der Baß oktaviert in halbtaktiger Bewegung die vier Stufen des Tetrachords abwärts unter ruhig den *d*-Moll-Akkord repetierenden Achteltriolen der rechten Hand. Der Satz bleibt während des Abstiegs (T. 1/2) im dumpfen *d*-Moll-Klang, die Schritte des Basses werden nicht harmonisch gedeutet wie in *Wehmut*. Erst der 3. Takt öffnet das Satzglied zum Liedbeginn. Der Quartbaß tritt in diesem Lied reiner, zugleich archaischer wirkend hervor. Er ist in seinem gewichtigen Gang in Halbtakten von der Viertelbewegung der kadenzierenden Bässe in T. 3 isoliert, als kompakter Block von eigener Bedeutung aufgestellt. Über einem weiteren 3-taktigen Glied (T. 4—6) setzt die Singstimme mit dem ersten Vers ein und schließt ihr 4-taktiges Sätzchen auf dem Anfangstakt des nächsten Gliedes (T. 7) ab. Das zweite Dreitaktglied entspricht dem ersten, doch bewegt sich der Baß nun ausschließlich in Halben fort. Stärker als in *Wehmut* drängt sich in *Fahrt zum Hades* die Erinnerung an Passacaglia-Sätze mit ostinatem Quartbaß auf, wie wir sie aus der Oper — vor allem der venezianischen — des 17. Jahrhunderts kennen (vgl. Anm. 67), da die Tonfolge des Tetrachords unter der neutral pulsenden Triolenbewegung als geschlossene Gruppe vernehmbar ist und zweimal, unbeteiligt an den Vorgängen im Gesangspart, wiederholt wird. Im dritten Gerüstbauglied (T. 7—14) löst der Baß seine diatonischen Schritte in chromatische auf (T. 7—10), die Beziehung zur Lamento-Gattung wird intensiviert. Das  $\text{1A}$ , unterer Grenzton des Tetrachords, wird, nachdem es in T. 10 zunächst Baßton eines Spannungsklanges war (Dominantseptakkord), durch eine akzentuierte (*fp*) Zwischendominante, den Sekundakkord von C-Dur, weitergeführt in einen Ruheklang, jedoch einen als Sextakkord (*F*-Dur, T. 11) vorbehaltlichen Ruheklang. Und wieder beginnt ein chromatisches Absteigen des Basses, diesmal nicht von *D*, sondern einen Halbton tiefer, von *Des* aus (T. 11, 2. Hälfte). Schubert vermeidet nun dadurch, daß er den chromatischen Baßgang in einen Sextakkord münden läßt und den folgenden nicht mehr mit *D* ansetzt — ein *D* im Baß würde die Funktion des zwischendominantischen Akkords kaum verändern —, deutlich eine Teilung des Gliedes T. 7—14. Er hält den Gang der immer weiter in die Tiefe ziehenden Bässe nicht durch nochmalige Verankerung in ihrem Ausgangston, dem Grundton, auf und läßt ihn über den bisherigen Rahmen, der Quart, bis zum *E* ausgreifen (T. 14) bei einer Beschleunigung der Schritte auf Viertel (T. 13/14). Der Klavierpart realisiert im Ausschalten jedes ka-

<sup>66</sup>) Vgl. Mies a.a.O. 240 ff. und Bosch a.a.O. 75 ff. über Schuberts Neigung zu zyklischem Bau in den Jahren 1816—1818 und die dort angeführten Beispiele.

denzierenden Zielens auf eine Tonika bis T. 13 das unaufhaltsame, feierliche Abwärts dieser Fahrt. Erst in T. 14 öffnet sich der Satz und richtet sich, klar kadenzierend, auf das 3-taktige Schlußglied (T. 15—17) in *F*-Dur. Ab T. 15 nimmt die Singstimme Nachsatzhaltung an. Mit Ausnahme des geschlossenen Viertaktsätzchens des ersten Verses (T. 4—7) zeigen ihre unregelmäßigen Phrasen (T. 8—14;  $2 + 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$ ) keinerlei periodenähnliche Bildung. Das Schlußglied hat ebenfalls Nachsatzfaktur, es schließt mit einem Tonikatakt ab, da Schubert die Strophen nicht in durchgehendem Satzzusammenhang verbindet. Es entspricht metrisch den beiden ersten Gerüstbaugliedern. Ähnlich wie in *Wehmut* stehen Strophenanfang und -ende einander entgegen: Moll — Dur, Quartbaß — Kadenz, Gerüstbaustruktur — Periodenbau in einer Konfrontation von *dem Gestad'*, *dem düstern* und *der schönen Erde*.

### 1. Strophe: Gliederung des harmonischen Gerüsts



Die erste Strophe kehrt als Reprise am Schluß des Liedes wieder (T. 69—91), doch unter wesentlicher Umarbeitung ihrer Struktur: Das Vorspiel fehlt, der absteigende Quartbaß erscheint nur einmal (T. 69/70), die Ostinato-Wirkung ist aufgehoben. T. 72 ist nicht mehr Ansatztakt eines Gerüstbaugliedes (vgl. T. 7 ff. chromatische Ausfüllung des Tetrachords), sondern der schließende vierte Takt eines Halbsatzes; denn nach einem vermittelnden Quintsextakkord von *C*-Dur (T. 72, 2. Hälfte) beginnt in T. 73 in *F*-Dur der 2-taktige Vordersatz einer Periode, dem sich drei Nachsätze anschließen (T. 75—77; 77—79; 80—82). Obwohl Singstimme und harmonisches Fundament in den Takten 76—81 die Takte 11—16 nahezu wörtlich übernehmen, ruft der veränderte Zusammenhang, in dem sie mit der in T. 73 angesetzten Periode stehen, neue Halbsatz-Bezüge der Satzglieder hervor. Gerade die umgearbeiteten Takte 73—75 lassen den der Periode eigenen liedhaften Habitus in den Vordergrund treten, die Singstimme ist sehr kantabel geführt (Dreiklangsbrechungen T. 74/75, vgl. dagegen ihre rezitativische Haltung in den abgebrochenen kurzen Phrasen T. 8—10), der Baß hat rein harmonische Funktion. Die Verwandlung der Takte 69—81 vom Gerüstbau der ersten Strophe in Periodenbau findet ihre Begründung in der Struktur des Schlußteils mit der Wiederholung des letzten Verspaares, der in T. 82 als *Gerüstbauglied* in *F*-Dur einsetzt. Um seinetwillen hat Schubert im bisherigen Teil der Schlußstrophe die Quartgänge ausgespart und durch Periodenstruktur vermieden. In einem 5-taktigen Glied (T. 82—86) schrei-

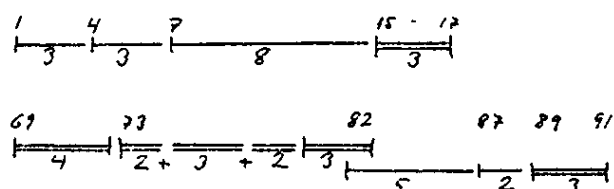
tet der Baß von *F* aus auf den Stufen der *f*-Moll-Skala, seinen Gang um eine zweite Quarte erweiternd, abwärts zum *1G* (T. 85). Eine entsprechende Vergrößerung des Baßgangs auf den Raum von zwei Quarten hatte in *Wehmut* der Sinnverwirklichung des Schlußverses gedient. Der unbeirrbare Zwang des Abstiegs in die Tiefe realisiert auch hier die Endgültigkeit des Wissens: *Bald werd' ich . . . weit von der schönen Erde sein.*

Dem *F*-Dur, mit dem sich der Satz in dem schließenden Periodenglied der Anfangsstrophe der *schönen Erde* zugewandt hatte, wird im Schlußteil in Gerüstbaustruktur der Baßgang in *Moll* unterlegt (vgl. T. 82, rechte Hand in Dur). Auch in diesem Lied wird durch Wechsel des Bauprinzips ein Wechsel der menschlichen Haltung dargestellt.

Der Satzabschnitt mit der Wiederholung des letzten Verspaars weist voraus auf eine in Struktur und Sinn entsprechende Stelle im zehn Jahre später komponierten *Wegweiser, Winterreise* Nr. 20: Mit dem Schlußtakt des letzten Verses (T. 77) setzt im Klavierpart mit vergrößerter Bewegung ein 4-taktiges Gerüstbauglied ein. Der Baß schreitet auf den Stufen des Tetra-chords abwärts: *G—F—E—Es—D*. Die Singstimme wiederholt in von Achteln auf Viertel verbreiteter Deklamation besiegelnd den Schlußvers: *Die noch keiner ging zurück.*

Wie in *Fahrt zum Hades* halten Klavieroberstimme und Singstimme die Achse des Grundtons über dem Baßabstieg fest.

Anfangs- und Schlußstrophe von *Fahrt zum Hades* stehen sich in schematischer Wiedergabe ihres Baus folgendermaßen gegenüber:



Das Nachspiel (T. 89—91) ist kein in der Gerüstbaustruktur üblicher, ganz aus Tonika bestehender Schlußblock. Es entspricht dem nachsatzartigen letzten Glied der Anfangsstrophe (T. 15—17) und schließt wie jenes mit nur einem Tonikatakt. Der Satz befindet sich wieder im *F*-Dur-Raum, der in diesem Lied mit Periodenstruktur verbunden ist (vgl. auch den Anfang der 2. Strophe T. 18 ff.).

Die enge Verwandtschaft zwischen *Fahrt zum Hades* und *Wehmut* bekundet sich in vielen Einzelzügen: in der Identität des Äußeren beider Sätze (Tonart, Takt, Tempo), in der Verwendung der diatonisch absteigenden Quarte in den Rahmenteil, der Erweiterung des Baßgangs auf zwei Quart, im Schlußteil, der Gegenüberstellung von Gerüstbau und Periode, wobei die Gerüstbaustruktur mit der Molltonart und dem Quartbaß ge-

koppelt erscheint, die Periodenstruktur mit Dur und liedhafter Ausführung des Satzes.

Eben diese Vielzahl von übereinstimmenden Details im Bau beider Lieder ermöglicht ein Erfassen der reiferen Kompositionsstufe, die die Vertonung von *Wehmut* zeigt. In diesem Lied setzt Schubert die fallende Quart als das die ganze Komposition konstituierende Strukturintervall ein, das auch in die Gestaltung des Gesangsparts hineinwirkt und dort eigene Gesetzmäßigkeit seines Baus hervorruft.

In *Fahrt zum Hades* scheint der Quartbaß mehr wie ein Zitat verwendet. Er durchdringt nicht das Gewebe des ganzen Satzes — unabhängig davon, daß das Lied aus einzelnen, voneinander abgesetzten Teilen besteht —, er bildet eine selbständige Schicht im Klavierpart, mit der Schubert frei und stark sinnbezogen arbeitet. Doch strahlt er nicht auf den melodischen Vordergrund, nicht auf die Sprachvertonung aus. In *Wehmut* ist der Quartbaß, der in *Fahrt zum Hades* bei seinem Auftreten dominierende Stellung einnimmt, eingeschmolzen in die Vielschichtigkeit der Komposition.

### c) Über den Quartbaß in Schuberts Liedern

Das Auftreten des Quartbasses in nicht weniger als achtzehn Liedern Schuberts, stets ausgelöst durch die im Text gegebenen thematischen Bereiche Tod, Klage, Schmerz überrascht zunächst. Der historische Ort der Entstehung eines Satztypus, in dem Quartbaß (auf den Stufen der Skala oder chromatisch absteigend) und Lamentogesang im Ostinatoprinzip verbunden werden, ist die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts<sup>67)</sup>.

Noch in der Vokalmusik von Bach und Händel erscheint der Quartbaß als Fundament von Ostinato-Sätzen<sup>68)</sup>.

Bach:

*Kirchenkantate Nr. 12, Eingangsschor f-Moll: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.*

---

<sup>67)</sup> W. Osthoff nimmt als Modell der Lamentogesänge bei Cavalli, Cesti u. a. Monteverdis *Lamento della Ninfa*, „Amor“, aus dem achten Madrigalbuch von 1638 an. Zur musikalischen Struktur dieser Quartostinato-Sätze und zur Geschichte des Tetrachordmotivs vgl. Wolfgang Osthoff: Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italien. Musik des 17. Jh., in: Kongreßbericht Palermo (1954) 1959, 275—288; ders.: Antonio Cesti „Alessandro vincitor di se stesso“, StMw 24, 1959, 13, 43; ders.: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, Tutzing 1960, 77 ff.

<sup>68)</sup> Die Zusammenstellung von Beispielen beruht nicht auf eingehendem Verfolgen des Quartbaßmotivs in den Werken Bachs und Händels, sie dient dem Aufweisen einer Traditionsreihe.

*h-Moll-Messe*, Nr. 16, Chor *e-Moll*: *Crucifixus* (in beiden Sätzen chromatischer Baßabstieg)

Händel:

*Athalia*, 1733, I. Akt. Chor der Jungfrauen *g-Moll*: *The rising world Jehova crown'd* (diatonischer Baßabstieg)

*Susanna*, 1748, Eröffnungsschor *a-Moll*: *How long, oh Lord! shall Israel groan* (chromatisch und Umkehrung in Aufwärtsbewegung im Mittelteil)

Daneben wird er sigelartig an einzelnen Stellen von Klagegesängen eingesetzt:

Bach:

*Matthäus-Passion*, Nr. 47: Alt-Arie *h-Moll*: *Erbarme dich*, T. 1, 9, 15, 23, 29 (diatonisch); vgl. dazu die 4. Sonate für Violine und Klavier *c-Moll*, BWV 1017 (1720) 1. Satz: *Siciliano*

Händel:

*Aci, Galatea, e Polifemo*, Serenata, Neapel 1708, Arie der Galatea *d-Moll*: *Sforzano a piangere con più dolor*, Orchesterritornelle T. 13—15; T. 57—59 (chromatisch)

Arie des Aci *c-Moll*: *Verso già l'alma col sangue*, T. 1—3, Anfangsritornell, T. 6—7 (diatonisch); T. 14—16 Schlußritornell (chromatisch). Vgl. in der englischen Bearbeitung des Werks von 1720 den Chor im II. Akt *f-Moll*: *Mourn, all ye muses!* T. 18—23 (chromatisch)

*Rinaldo*, 1711, I. Akt, Arie des Rinaldo *f-Moll*: *Cara sposa, amante cara, dove sei? Deh! ritorna a pianti miei!* T. 67—70 (chromatisch)

Die systematische Untersuchung der Werke der Wiener Klassiker auf das Fortwirken des Quartbasses hin wäre Aufgabe einer eigenen Arbeit. Die im folgenden herangezogenen Beispiele wurden mehr oder weniger zufällig von mir gefunden. — Mit auffallender Konstanz wird die absteigende Quart in Messenkompositionen mit einzelnen Textabschnitten des *Credo* verbunden: *Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est* und (*et exspecto resurrectionem*) *mortuorum*, auch (*judicare*) *vivos et mortuos*. Ebenfalls in *Kyrie-* (*Kyrie eleison*) und *Agnus-Sätzen* (*qui tollis peccata mundi* und *miserere nobis*) erscheint der Tetrachordbaß an Textstellen mit Lamento-Haltung:

Haydn:

1. *Missa brevis St<sup>i</sup> Joannis de Deo*, Kleine Orgelmesse um 1755

*Credo*, T. 31—36: *Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato* (chromatisch)

2. *Missa in Tempore Belli, Paukenmesse* 1796  
Credo: T. 179—184 *mortuorum* (diatonisch)
3. *Missa, Theresienmesse* 1799  
Credo: T. 157—159 *mortuorum* (diatonisch)  
Agnus: T. 39/40 3. Agnus vgl. mit T. 5/6 1. Agnus

Mozart:

1. *Missa brevis G-Dur* KV 49 1768  
Credo: *passus et sepultus est* (chromatisch)
2. *Missa brevis d-Moll* KV 65 (61a) 1769  
Kyrie: T. 5—8; T. 26—29 *Kyrie eleison* (chromatisch)  
Agnus: T. 10/11 *tollis peccata mundi* (diatonisch)
3. *Missa C-Dur* KV 66 1769  
Credo: *vivos et mortuos* (diatonisch)
4. *Missa in honorem SS<sup>mae</sup> Trinitatis* KV 167 1773  
Kyrie: T. 30—32 *Kyrie eleison*
5. *Missa brevis D-Dur* KV 194 (186h) 1774  
Credo: *Crucifixus etiam pro nobis* (diatonisch)
6. *Credo-Messe C-Dur* KV 257 1776  
Credo: *Sub Pontio Pilato passus et sepultus est* (diatonisch)
7. *Missa brevis, Orgelsolo-Messe* KV 259 1776  
Agnus: T. 7/8 und T. 14/15: *Miserere* (diatonisch)
8. *Krönungsmesse C-Dur* KV 317 1779  
Vgl. die 5. Eröffnungstakte *Andante maestoso* des Kyrie (chromatisch)  
Credo: *crucifixus* (chromatisch aufwärts)  
*passus et sepultus est* (diatonisch)
9. *Missa (Solemnis) C-Dur* KV 337 1780  
Credo: *Crucifixus* (chromatisch)
10. *Requiem d-Moll* KV 626 1791  
Nr. 1 *Requiem* (T. 46—48) und Nr. 12 *Agnus*  
Vgl. jeweils die drei Takte *et lux perpetua luceat eis* vor der *Allegro-Fuge* (*Kyrie eleison* — *Christe eleison* bzw. *cum sanctis tuis in aeternam*)

Beethoven:

- Missa Solemnis D-Dur* 1823 op. 123  
Kyrie: T. 33—39; T. 49—55 und die entsprechenden Stellen im 2. Kyrie: T. 152—156; T. 164—166; 168—172, 206—216 (diatonisch), Credo: T. 185—187 des *Adagio espressivo*: (*Crucifixus*) *et sepultus est* (diatonisch)

In allen genannten Sätzen mit Ausnahme des *Kyrie* der *Missa Solemnis* von Beethoven tritt der Quartbaß, wenn er nicht chromatisch ausgefüllt wird, in der Mollform, d. h. mit dem charakteristischen Ganztonschritt am Anfang auf. In welchem Maße er als Kennzeichen für Würde und Gehalt dieser Baßformel galt, zeigen drei der angeführten Sätze, in denen der Baß zunächst den Ganztonschritt hat, bevor die weiteren Stufen des Tetrachords chromatisch ausgefüllt werden:

Mozart, KV. 167  
KYRIE T. 30–32

Ky-ri-e, Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son

Mozart,  
Requiem

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is

Haydn, Theresien-  
Messe, AGNUS T. 39/40

pec-ca-ta mun-di

Bei der Besprechung der Schlußtakte von *Wegweiser*, in denen übrigens ebenfalls der Ganztonschritt chromatischen Schritten vorausgeht, wurde auf die Vergrößerung der rhythmischen Bewegung bei Einsatz des Quartbasses aufmerksam gemacht. Solche Vergrößerungen, die die Quartbaßstellen in blockhafter Isolierung am Schluß eines musikalischen Abschnitts herausstellen, geschehen in besonders eindrucksvoller Weise in den *Credo*-Sätzen von Haydns *Paukenmesse* (*mortuorum*, T. 179–184) und *Theresienmesse* (*mortuorum*, T. 157–159) und in Mozarts *Requiem* (*et lux perpetua* . . . T. 46–48). Die Erinnerung an derartige Blöcke mit einem Stillstand des Satzes mag die Verbreiterung der Schlußteile in Schuberts *Wegweiser* und auch *Wehmut* hervorgebracht haben.

Auch außerhalb der Messenkomposition begegnet der Quartbaß als Repräsentant des Weiterwirkens der Lamento-Gattung im Zusammenhang mit dem Thema „Tod“.

In der 4-taktigen Einleitung (*Largo*) des *Vivace*-Teils der *Ouverture* zu Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten* (1801) wird er inschriftartig in Ganztakten vom Streicher-Unisono zitiert: G—F—Es—D. Eine programmatische Bemerkung erläutert die musikalischen Vorgänge: „Die Ouverture stellt den Übergang vom Winter zum Frühling vor.“ Die fallende Quart wird das Strukturintervall für den Bau der dem Winter zugeordneten g-Moll-Abschnitte des *Vivace* (vgl. T. 21–29; 106–114; 132–156; 166–184). Die Bedeutung der Verbindung des Quartmotivs mit dem Bereich des Winters

erfährt eine weitere Aufschlüsselung in der *Es-Dur*Arie des Simon (IV. Teil, *Der Winter* Nr. 42):

*Erblicke hier, betörter Mensch,  
Erblicke deines Lebens Bild!*

Mit dem Schlußwort der Verse

*Schon naht der bleiche Winter sich  
Und zeigt dir das offne G r a b*

erscheint im Baß die fallende Quarte in der Mollgestalt: *B—As—Ges—F* (T. 22/23, Ansatz eines Gerüstbauglieds).

Das Fugathema des *Allegroteils* im *Ungewitter*-Chor (II. Teil) *Erschüttert wankt die Erde bis in des Meeres Grund* beginnt mit der chromatisch absteigenden Quart.

An bezeichnender Stelle setzt Haydn den Quartbaß in dem Terzett *Es-Dur* *Zu dir, o Herr, blickt alles auf* am Ende des II. Teils der *Schöpfung* (1798) ein. Mit T. 36 (Raphael: *Du wendest ab dein Angesicht*) moduliert der Satz nach *es-Moll*; an die Stelle von Periodenbau tritt Gerüstbaustruktur (T. 34 ff.). Auf dem Abschlußtakt der Verse

*Du nimmst den Odem weg;  
In Staub zerfallen sie*

(T. 49) beginnt ein 5-taktiges Gerüstbauglied in *Ges-Dur* mit dem fallenden Baß: *ges—fes—eses—des*.

In Mozarts *Don Giovanni* spielt die chromatische Quart eine bedeutende Rolle in den Komtur-Szenen. Sie tritt fast ausschließlich im *d-Moll*-Raum auf.

- a) vgl. T. 5—11 ff. der *Ouverture*.
- b) In Nr. 1, *Introduzione*, erscheint die fallende Quart in den Violinfiguren der Fechtszene (1. und 2. Violine, *d-Moll*, chromatisch).
- c) Den Tod des Komturs (4 Schlußakte des an die Fechtszene anschließenden Andante *f-Moll*; Komtur: *Ah soccorso . . . veggo l'anima partir*) begleiten chromatische Quartabstiege der 1. Oboe und 2. Violine (T. 1/2 der genannten Stelle) und der 1. Flöte mit Viola und 1. Fagott (T. 3/4).
- d) Beim Auftritt des Komturs im II. Finale

*Don Giovanni! a cenar teco  
M'invitasti, e son venuto*

wird die Musik der *Ouverture* (vgl. T. 5 ff.) wieder aufgenommen, doch schreiten die Bässe hier nicht mehr chromatisch, sondern auf den Stufen der *d-Moll*-Skala abwärts: *D—C—<sub>1</sub>B—<sub>1</sub>A*.



- e) 35 Takte des *d*-Moll-Allegro im II. Finale (Don Giovanni: *Da qual tremore insolito . . .*) basieren auf chromatischen Gängen der Bässe abwärts und aufwärts im Raum der Quarte *D—<sub>1</sub>A*.

In Beethovens *Fidelio* begegnet die Quarte als vermindertes Intervall im Chor der Gefangenen, Nr. 10, I. Finale, an der Unisono-Stelle T. 37—40: *Der Kerker eine Gruft: ges—f—e—es—d*<sup>69</sup>).

Schubert war mit den Werken Händels und der Wiener Klassiker auf das genaueste vertraut<sup>70</sup>). Die italienische Musik, wohl vor allem die des 18. Jahrhunderts, hatte er als Sängerknabe der Kaiserlichen Hofkapelle kennengelernt und sich als Schüler Salieris ausführlich mit ihr beschäftigen müssen<sup>71</sup>). Er stand in einem Wirkungsstrom musikalischer Geschichte, aus dem sich einzelne, schon historische Elemente in seinem Werk absetzten. Zu ihnen gehören außer dem Quartbaß die gehenden Bässe in zahlreichen Liedern, die an Generalbaßsatz erinnern<sup>72</sup>), sowie stellenweise Anklänge an Ostinato-Technik<sup>73</sup>).

Vor der Besprechung des Gebrauchs des Quartbasses in Schuberts Liedern nenne ich einzelne Abschnitte aus seinen Messenvertonungen, in denen das fallende Tetrachord am traditionellen Ort im Credo erscheint.

Vgl. Gesamtausgabe Serie XIII:

---

<sup>69</sup>) Beethoven verwendet den Quartbaß in folgenden instrumentalen Kompositionen: Streichquartett *D*-Dur, op. 18, 3, Minore *d*-Moll des dritten Satzes (diatonischer Abstieg); Klaviersonate *cis*-Moll, op. 27, 2, T. 1—4 (diatonisch); 32 Variationen *c*-Moll für Klavier über ein eigenes Thema (chromatisch); Streichquartett *B*-Dur, op. 130, 3. Satz: Presto, *b*-Moll, T. 1—4; 5—7 usw. (diatonisch); 9. Sinfonie *d*-Moll, op. 125, 1. Satz, T. 513—525 f. (chromatisch).

<sup>70</sup>) Schubert, *Die Erinnerungen seiner Freunde*, ges. und hrsg. von O. E. Deutsch, Leipzig 1957. Vgl. die Berichte von L. v. Sonnleithner, E. v. Bauernfeld, Anton Holzapfel, Baron Schönstein, Jos. v. Spaun, Jos. Hauer, Anselm Hüttenbrenner.

Über das Verhältnis Schuberts zu den Wiener Klassikern vgl. Georgiades, Schubert . . ., 127 ff.; Gegenüberstellung von Kompositionen, 97—115.

<sup>71</sup>) Vgl. Deutsch: *Erinnerungen . . .* u. a. 47, 150, 152.

<sup>72</sup>) Vgl. *Hoffnung* (Goethe) 1815 XX 175; *Das große Halleluja* 1816 XX 227; *Die Perle* 1816 XX 248; *Harfenspieler II* 1816 XX 255a; *Wie Ulfru fischt* 1817 XX 296; *Vom Mitleiden Mariä* 1818 XX 349; *An die Freunde* 1819 XX 356; *Nachtstück* 1819 XX 268 T. 11—17; *Nachtviolen* 1822 XX 403; *Aus Heliopolis I* 1822 XX 404; *Schatzgräbers Begehr* 1822 XX 412; *Glaube, Hoffnung, Liebe* 1828 XX 462 T. 8—16, T. 36—41; *Totengräbers Heimwehe* 1825 XX 467; *Totengräberweise* 1826 XX 496.

<sup>73</sup>) *Pilgerweise* 1823 XX 429, T. 95—102; *Lied eines Kriegers* 1824 XX 464 T. 20—23; T. 59—62; *Normans Gesang* 1825 XX 473 T. 14—16, T. 44—46, T. 74—76; *Im Frühling* 1826 XX 497; *Auf dem Flusse, Winterreise Nr. 7* 1827 XX 523 T. 1—8, T. 14—17, T. 41—44, T. 48—51 usw.

- Nr. 1 *Messe in F-Dur*, 1814  
*Credo*: T. 101—104 *Crucifixus*: B—As—Ges—F
- Nr. 3 *Messe in B-Dur*, erschienen als op. 141, 1815  
*Credo*: *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato*  
 (Baß chromatisch zwei Quarten [*b*—C] absteigend).
- Nr. 5 *Messe in As-Dur*, 1819—1822  
*Credo*: *et mortuos, cuius regni non erit finis.*  
 (Zweimal chromatisch ausgefüllte verminderte Quart: As—E,  
 B—Fis).
- Nr. 6 *Messe in Es-Dur*, 1828  
 An vier Stellen des *Credo* gliedern instrumentale Blöcke über chroma-  
 tisch fallendem Baß die Textabschnitte
- |                                 |                   |                                  |
|---------------------------------|-------------------|----------------------------------|
| ... <i>et invisibilium</i>      | — Quartbaßblock — | <i>Credo in unum Dominum</i> ... |
|                                 | 5 Takte           |                                  |
| ... <i>descendit de coelis</i>  | — Quartbaßblock — | <i>Et incarnatus est</i> ...     |
|                                 | 5 Takte           |                                  |
| ... <i>et sepultus est</i>      | — Quartbaßblock — | <i>Et resurrexit</i> ...         |
|                                 | 5 Takte           |                                  |
| ... <i>peccatorum mortuorum</i> | — Quartbaß —      | <i>Et vitam venturi</i> ...      |
|                                 | 6 Takte           |                                  |

In folgenden Liedern setzt Schubert den Quartbaß ein — die Zusammen-  
 stellung dient gleichzeitig einer Übersicht über die Tonarten und Tempi die-  
 ser Lieder —:

1. *Harfenspieler I* (Goethe) *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, 1816, XX 254a  
 und b D 478,  
 a) *a-Moll, Alla breve, Langsam*, T. 31—34; 46—49<sup>74</sup>).  
 b) *a-Moll, Alla breve, Sehr langsam*, T. 32—35; 47—50.
2. *Fahrt zum Hades* (Mayrhofer) 1817, XX 297 D 526  
*d-Moll, Alla breve, Langsam*.
3. *Der Jüngling und der Tod* (Spaun) 1817, XX 312 a und b D 545  
*cis-Moll, Alla breve, Sehr langsam*  
 a) T. 1/2; 24/25,  
 b) T. 1/2.
4. *Auf der Donau* (Mayrhofer) 1817, XX 317 D 553  
*Es-Dur — fis-Moll, 2/4, Langsam*, T. 55/56; 58/59.

<sup>74</sup>) Maurice J. E. Brown weist auf eine Verwandtschaft des chromatischen Baß-  
 abstiegs mit dem Ground des *Lamento der Dido* aus Purcells *Dido and Aeneas* hin,  
 vgl. „Schubert's Wilhelm Meister“ in: MMR 88, 1958, 7.

5. *Gruppe aus dem Tartarus* (Schiller), 1817, XX 328 D 396  
Abschnitt *d-Moll*, *C*, *Allegro*, T. 46—48.
6. *Litaney* (Jacobi), 1818, XX 342 D 343  
*Es-Dur*, *C*, *Langsam*, *andächtig*, T. 4—5 (*c-Moll*)
7. *Nachtstück* (Mayrhofer), 1819, XX 368 D 672  
*cis-Moll* (*c-Moll*), *C*, *Sehr langsam*, T. 1—10.
8. *Der Jüngling auf dem Hügel* (H. Hüttenbrenner), 1820, XX 385 D 702  
Abschnitt T. 49 ff. *g-Moll*, *C*, *Langsam*, T. 55—57; 60—61; 62—63.
9. *Mignon I* (Goethe), 1821, XX 394 D 726  
*b-Moll*, *Alla breve*, *Langsam*, T. 1—4; 5—8; 12—15; 38—41; 46—49.
10. *Mignon II* (Goethe), 1821, XX 395 D 727  
*b-Moll*, *Alla breve*, *Langsam*, T. 1—4.
11. *Schatzgräbers Begehr* (Schober), 1822, XX 412 a + b D 761  
*d-Moll*, *C*, a) *Gehend*, b) *In mäßiger Bewegung*, T. 1/2.
12. *Epistel, Musikal. Schwank* (Collin), 1822 XX 588 D 749  
*Arie*, *c-Moll*, *C*, *Allegretto moderato*, T. 10—11; 28—29; (hier parodistischer Gebrauch des chromatischen Quartbasses).
13. *Der Zwerg* (Collin), 1823 (?) XX 425 D 771  
*a-Moll*, *C*, *Nicht zu geschwind*, T. 1—5; 6—10; 11—15; 86—92; 93—97; 139—146.
14. *Wehmut* (Collin), 1823 (?) XX 426 D 772  
*d-Moll*, *Alla breve*, *Langsam*.
15. *Lied der Mignon* (Goethe), 1826, XX 489 D 877  
*e-Moll*, *Alla breve*, *Langsam*, T. 36—38.
16. *Sehnsucht* (Seidl), 1826, XX 493 D 879  
*d-Moll*, *C*, *Nicht zu geschwind*, T. 1—5; 6—11.
17. *Wegweiser, Winterreise* Nr. 20, 1827, XX 536 D 911  
*g-Moll*, 2/4, *Mäßig*, T. 77—79.
18. *Kriegers Ahnung* (Rellstab), *Schwanengesang* Nr. 2, 1828, XX 555 D 957  
*c-Moll*, 3/4, *Nicht zu langsam*, T. 14/15,  
Abschnitt: *Etwas schneller*, *C*, T. 44, 46, 57.

Der Quartbaß tritt ausschließlich innerhalb von Moll-Sätzen und in langsamer Bewegung auf<sup>75</sup>). Die Vertonungen von *Der Zwerg* und *Sehnsucht* haben die Anweisung *Nicht zu geschwind*, einen warnend das Tempo einschränkenden Hinweis, da die rechte Hand durchgehend bewegte Spielfiguren (Sechzehnteltremolo, Achteltremolo) ausführt. In keinem der genannten

---

<sup>75</sup>) Vgl. die Entsprechung zu Tempobezeichnungen in Quartbaß-Sätzen des 17. Jahrhunderts: W. Osthoff: Das dramatische Spätwerk Cl. Monteverdis, 91.

Lieder mit Ausnahme von *Der Zwerg* bestimmt er die Struktur längerer Satzabschnitte wie in *Wehmut* oder *Fahrt zum Hades*.

In *Der Jüngling und der Tod*, *Nachtstück*, *Mignon I* und *II*, *Schatzgräbers Begehr*, *Der Zwerg* und *Sehnsucht* dient die fallende Quart den das Lied eröffnenden instrumentalen Satzgliedern als Fundament. Die Einleitungstakte verweisen durch solche Baßgänge auf den Inhalt der Gedichte.

Eine auffallende Satzverwandtschaft besteht zwischen den Klaviervorspielen von *Mignon I* (1821), von *Der Jüngling und der Tod* (1817) und dem Liedbeginn von *Wehmut* (T. 3/4):

The image displays three musical staves, each representing the beginning of a piano introduction from a different song. Each staff is in 3/4 time and features a descending quart in the bass line. The first staff is labeled 'Langsam' and 'Wehmut (T. 3/4)'. The second staff is labeled 'Langsam' and 'Mignon (T. 1-4) transp. v. h-moll'. The third staff is labeled 'Sehr langsam' and 'Der Jüngling und der Tod (T. 1/2) transp. v. cis-moll'.

Alle drei Sätze haben langsames Tempo im *Alla breve*-Takt. In *Wehmut* und *Der Jüngling und der Tod* erfolgen die Schritte des Quartbasses in halbtaktiger Bewegung, in *Mignon I* steigt er in Ganztakten abwärts. Die Deklamation ist in *Mignon* gegenüber *Wehmut* auf doppelte Zeit verbreitert, jeder Takt schließt nur eine Hebung ein, während in *Wehmut* auf jeden Halbtakt eine Hebung trifft. Der charakteristische erste Ganztonschritt des Basses wird in den beiden Vorspielen verwandelt in einen Halbtonschritt zur Terz der Dominante. In *Mignon I* schließt er sich in T. 2 geschmeidig der Mittelstimme an und terzt sie aus. Die Quarte tritt nicht in ihrer strengen Gestalt auf, doch auch in ihrer Umformung bleibt ihre Bedeutung erkennbar. In *Der Jüngling und der Tod* erscheint der Quartabstieg deutlicher, zugleich starrer (vgl. die scharfen doppelten Punktierungen), mit übermäßigem Sekundschritt. Die öffnende Melodiegeste durch Quartsprung

aufwärts und das Umbiegen der Oberstimme in die Terz der Dominante ist den drei Liedern gemeinsam. Nur in *Wehmut* hebt die Melodie tief aus dem Grundton an, die beiden anderen Sätze beginnen flacher von der Quint aus. *Wehmut* und *Mignon I* sind besonders durch die rhythmische Gestalt des Satzes verbunden, den daktylischen Fuß, die Punktierungen und Durchgänge sowie durch die Auswölbung der Melodie vor dem Senken in die Terz der Dominante.

In *Mignon I* bestimmt die fallende Quart in ihrer verschleierte Form die harmonische Struktur der Vordersätze in den Strophenhälften der Rahmenstrophen 1 und 3 (vgl. 1. Strophe, Vers 1: T. 5—8; Vers 3: T. 12—15; 3. Strophe, Vers 1: T. 38—41). Mit Vers 3 der Schlußstrophe, *Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu* (T. 46—49), wird sie durch chromatische Schritte ausgefüllt. Der vorangehende Vers lautet: *Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen*. Das reine Herausschälen der Lamentoquarte an dieser Schlußstelle erhellt den Sinn ihrer verwischten, verhüllten Gestalt in den vorangehenden Liedabschnitten, in denen das Ich sich versagt, sich ‚in Klagen zu ergießen‘.

In der zweiten Komposition dieses Textes in den *Gesängen aus Wilhelm Meister* vom Januar 1826, *Lied der Mignon*, e-Moll, op. 62,2, verzichtet Schubert auf das Einsetzen des Quartbasses. Nur die sekundweise abwärtschreitenden Bässe bei der Vertonung des Verses *Allein ein Schwur . . .*, T. 31—33: *E—D—C—B—A*, erinnern an die Herkunft dieser Baßgänge. Ihre harmonische Auslegung jedoch (Modulationen) hat nichts Gemeinsames mehr mit der die Quartbaßstellen kennzeichnenden Starre des Satzes durch Festhalten eines Achsentons, die noch in der ersten Vertonung des Gedichtes durch Geschlossenheit des Klangraums (*b*-Moll) und den liegenden Quintton realisiert wurde. Das Klaviervorspiel zum zweiten *Mignon*-Lied aus dem Jahre 1821, *So laßt mich scheinen* (*Mignon II*), beruht ebenfalls auf der fallenden Quarte im Baß, doch spart Schubert hier den ersten Sekundschritt ganz aus. Es wirkt wie eine Kontraktion der Periodenvordersätze aus *Mignon I*:

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, labeled 'Mignon II', is in treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It shows measures 1-4, with a falling bass line (T. 1-4). The bottom staff, labeled 'Mignon I', is also in treble and bass clef with a key signature of one sharp. It shows measures 5-8, 12-15, and 38-41, with a similar falling bass line structure (T. 5-8, 12-15, 38-41). Brackets and dotted lines indicate the correspondence between the two passages.

Die Sinnfunktion des Quartbasses wird angedeutet, doch führt Schubert ihn als Gestalt frei aus.

In der ersten Fassung von *Der Jüngling und der Tod* (XX 312a, März 1817) wird die instrumentale Verbindung der Partie des Jünglings mit der des Todes durch ein 3-taktiges Satzglied (T. 24—26) geschaffen, das als Gerüstbauglied in *D-Dur* mit einem Mollansatz der absteigenden Quarte bei charakteristischem Festhalten einer Achse ( $a^1$ ) in den Akkorden der rechten Hand überleitet.

Das Gedicht ist von Josef von Spaun als Gegenstück zu dem im Februar 1817 von Schubert vertonten *Der Tod und das Mädchen* (XX 302 D 531) von Claudius verfaßt worden. Spauns Gedicht hebt das Gegeneinander von Leben und Tod, das in den Rollenstrophen von Claudius errichtet wird, auf; der Jüngling ruft den Tod an, ihn in ‚geträumte Lande‘ zu ‚entführen‘. In einer Überarbeitung des Liedes (XX 312b) ersetzt Schubert die verbindenden Takte mit dem Quartbaß durch drei Takte (T. 24—26), deren Satzstruktur dem Vorspiel und der Begleitung der Strophe des Todes aus *Der Tod und das Mädchen* entsprechen.

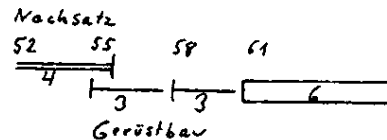
Die Partie des Todes erscheint nun in *d-Moll* (vgl. *Der Tod und das Mädchen: d-Moll*) in gleicher Stimmlage mit der Partie des Jünglings (vgl. Fassung a, ab T. 27 *g-Moll*, tieferes Register). Mandyczewski bemerkt zu der Neufassung: „Im Autograph ist die Partie des Todes gestrichen, und ein Zeichen deutet auf die Änderung, die Schubert auf ein anderes Blatt schrieb. Diese ist gewiß nur aus praktischen Rücksichten gemacht worden, damit das Lied auch von *e i n e r* Stimme gut ausführbar sei. Denn wie es ursprünglich niedergeschrieben wurde, war das Stück für eine hohe und eine tiefe Stimme gedacht“<sup>76</sup>).

Die von Mandyczewski sicher zu Recht angenommenen „praktischen Rücksichten“ hätten jedoch nicht die veränderte Konzeption der Überleitung notwendig gemacht. Es scheint, als habe die versöhnliche, positive Todesvorstellung, die beide Strophen des Gedichts kennzeichnet, die Umarbeitung nach dem Modell der Vertonung von *Der Tod und das Mädchen* veranlaßt, welche wenige Wochen vor diesem Lied entstand. Der Quartbaß, durch seine Geschichte an die Lamento-Gattung gebunden, wird von Schubert in allen genannten Liedern ausschließlich zur Darstellung von Texten, die diesem Bereich angehören, gebraucht. Der durch Einsetzen des Quartbasses im Schlußtakt eines Nachsatzes der Singstimme hervorgerufene Wechsel von Perioden- zu Gerüstbau tritt an entsprechender Stelle in *Auf der Donau* und *Gruppe aus dem Tartarus* ein (vgl. auch *Fahrt zum Hades*, T. 82).

---

<sup>76</sup>) Mandyczewski, Revisionsbericht, 61.

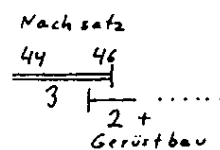
*Auf der Donau:*



*Wellen droh'n, wie Zeiten Unter-(Gerüstbau:)gang*

Der chromatische Baßgang wird hier bis zur Quinte verlängert (*Fis*—*1H*), die Mittelstimme des Klaviersatzes führt die fallende Quart aus (*cis*<sup>1</sup>—*gis*).

*Gruppe aus dem Tartarus:*



*Folgen tränend seinem Trauer-(Gerüstbau:)lauf*

Mayrhofers *Nachtstück* eröffnen zwei 5-taktige Gerüstbauglieder, in denen sich der Klavierbaß in Terzen chromatisch vom Grundton zur Quinte senkt; in der rechten Hand bildet die Quinte den Achsenton. Über den zweiten Quartabstieg, der im ganzen Klaviersatz in der tieferen Oktave erfolgt, legt sich die Singstimme mit den beiden Anfangsversen. Außerhalb des selbständigen thematischen Geschehens im Klavierpart stehend, ist sie rezitativisch gehalten. Sie bereitet den mit T. 18 als ‚gesungenes Lied‘<sup>76a)</sup> beginnenden Gesang des ‚Alten‘ vor. Allein in dieser Komposition tritt der chromatische Quartbaß in Verbindung mit einer Vorstellung des Todes als Erlösung auf. In den beiden Schlußversen,

*Der Alte horcht, der Alte schweigt, —  
Der Tod hat sich zu ihm geneigt*

erhält die Quarte wieder tragende Funktion, doch als ostinat behandelte Kadenzschritt I—V (T. 59—64: *E*—*1H*; *D*—*1A*; *Cis*—*1Gis*). Dieser letzte Teil des Liedes läßt an den Beginn der Strophe des Todes in *Der Jüngling und der Tod* denken (vgl. in beiden Fassungen T. 27/28). Hier erinnert die Baßführung in den Schlußteilen beider Lieder an den Romanesca-Baß.

In *Sehnsucht* (Seidl) begegnet noch einmal die Gegenüberstellung von Moll-Abschnitten mit dem Quartbaß und Dur-Abschnitten mit einfachem Wechsel zwischen Tonika und Dominante, wie wir sie in *Fahrt zum Hades*

<sup>76a)</sup> Zu ‚gesungenes Lied‘ vgl. S. 72, Anm. 47a.

und auf das konsequenteste in *Wehmut* ausgearbeitet fanden. Die gleiche Tonart, *d*-Moll, verbindet die drei Lieder. In *Sehnsucht* verschwindet der Quartbaß allerdings nach zweimaligem Erscheinen (T. 1—5; 6—9) aus dem Satz. Das Verhalten des Basses im Moll- und Dur-Raum zeigt sehr anschaulich ein Vergleich zwischen Vor- und Nachspiel. Das Vorspiel ist ein 5-taktiges Gerüstbauglied. Unter gleichmäßigen Achteltriolen der rechten Hand führen die chromatisch absteigenden Schritte des Klavierbasses in einem durch rhythmische Struktur bewirkten Zwang in den Liedbeginn: Trocken, in festem Einsatz stellt der Baß mit der ersten Taktzeit die Tonika *d*-Moll auf. Nach einem Abstoßen vom *D* im Auftakt erfolgt auf der „1“ des zweiten Taktes der erste Halbtonschritt abwärts. Schon im Auftakt zu T. 3 schreitet der Baß weiter (*C*) und heftet sich für einen ganzen Takt auf dem *1H* (T. 3) fest, das in die erste Taktzeit von T. 4 hineingebunden wird. Damit ist das Kontinuum der ganztaktigen Gliederung durch die Baßimpulse auf jeder ersten Taktzeit aufgehoben. In rhythmischer Verdichtung werden die Halbtakte zu Trägern der Bewegung, die Singstimme *muß* einsetzen. Das Nachspiel in *D*-Dur (T. 82—89) gliedert geradtaktig:  $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \boxed{4}$  Mit dem regelmäßigen Pendeln zwischen Tonika und Dominante korrespondiert das Gleichmaß des rhythmischen Baus. Das Nachspiel zeigt im Schlußblock ebenfalls eine Verdichtung, hier von ganztaktigem zu vierteltaktigem Klangwechsel (T. 86/87). Sie tritt jedoch an erwarteter Stelle ein, ohne die Symmetrie der Glieder zu stören. Selbstverständlich entspricht die Gegensätzlichkeit der beiden instrumentalen Abschnitte im metrisch-rhythmischen Bau ihrer Stellung innerhalb der Komposition als Anfangs- und Schlußglied.

Die Ausführung des Quartbasses in der Ballade *Der Zwerg* erinnert an die des zweiten *Mignon*-Liedes *So laßt mich scheinen* von 1821. Schubert wandelt ihn auch hier zu neuer, individueller Gestalt ab: Er läßt den ersten Sekundschritt ausfallen und füllt die weiteren Stufen chromatisch.



Die durch diesen Baß bestimmten offenen Satzglieder bilden die Rahmenabschnitte. Sie tragen den erzählenden Prolog und Epilog (T. 6—10, 11—15: Vers 1 und 2 der ersten Terzinen-Periode; T. 139—147: Schlußvers der vierzeiligen letzten Strophe). Innerhalb der langen Komposition erscheint der Quartbaß in der siebten, ebenfalls erzählenden Terzinen-Periode (T. 85 bis 92; T. 93—97) an entscheidender Stelle des Geschehens nach dem Vers *Doch mußst zum frühen Grab du nun erblassen*.



Die übrigen in der Aufzählung genannten Quartbaßstellen werden nicht im einzelnen beschrieben. Der vom Tonika- zum Dominantgrundton abwärtsschreitende Baß bestimmt stets den Anfang eines sich öffnenden Satzgliedes (Gerüstbauglied oder Periodenvordersatz) in Moll. Die Oberstimmen des Klaviersatzes (oder auch die Singstimme) verharren während des Baßabstiegs auf Quint- oder Grundton der Tonika als Achse. In allen Liedern ist sein Zusammenhang mit der historischen Gattung der Lamentogesänge deutlich gegeben. Schubert verwendet die ursprünglich formelhaft stehende Baßwendung in freier Abwandlung ihrer Gestalt als *Baustein*, der bei konstanter Andeutung seiner Sinnfunktion jeweils eine eigene, aus dem Ganzen des Liedes zu erschließende Strukturfunktion erhält. Die Vertonung von Collins *Wehmut* zeigte in besonders reiner Ausführung Schuberts Verfahren schöpferisch verwandelnden Einbeziehens des geschichtlichen Elements in ein Werk von eigenster Struktur<sup>77</sup>).

---

<sup>77</sup>) Noch im späteren 19. Jahrhundert begegnet der Quartbaß in sinntragender Funktion, etwa bei *Verdi*.

Vgl. *Requiem*, 1874, Nr. 1 *Requiem*: T. 3. Vgl. besonders in Nr. 2 *Dies irae: Confutatis maledictis*, cis-Moll, T. 565 f. und 567 f.: *gere curam mei finis*, mit charakteristischem Fixieren des Achsentons und Wechsel von Perioden- zu Gerüstbau.

Vgl. auch *Il Trovatore*, 1853, I. Akt, Nr. 2, *Cavatina* der Leonore *Tacea la notte placida*, T. 1—3 der as-Moll-Einleitung.

## II. TEIL

### Der Bau von Liedabschnitten



Gegenstand der Untersuchungen des II. Teils sind Liedabschnitte, die generell durch ihren Ort in der Komposition ausgezeichnet sind, A. die instrumentalen Partien (Vor-, Zwischen- und Nachspiele), B. die Schlußteile des Liedes, C. die Vorbereitung musikalischer ‚Reprisen‘ (Wiederaufnahme von Anfangsstrophen am Schluß).

Eine Isolierung dieser Abschnitte aus dem Liedganzen ist dadurch gerechtfertigt, daß sich in einer Vielzahl von Liedern vor allem in diesen Teilen von wichtiger Stellung verwandte Erscheinungen im musikalischen Bau zeigen, die den Vergleich herausfordern und Gruppierungen zulassen.

## A. DIE INSTRUMENTALEN TEILE

Die Auswahl der zu besprechenden Klaviervorspiele wird beschränkt auf solche,

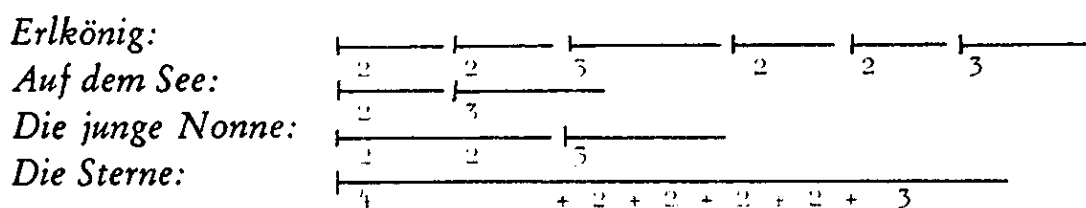
1. deren Struktur in besonderem Maße auf den Liedbeginn hinweist und solche,
2. deren Anfangsstellung in der Komposition durch eigenständigen, geschlossenen Bau gekennzeichnet ist.

Unberücksichtigt bleiben Vorspiele, die dem Lied einen Periodenhalbsatz voranstellen, die also eine symmetrische Beantwortung im Lied verlangen sowie instrumentale Einleitungen durch öffnende Kadenzen oder Intonationsakkorde, die in keinem besonderen Zusammenhang mit der musikalischen Substanz des Liedes stehen.

### 1. *Sich öffnende Klaviervorspiele*

#### a) Vergrößerung des letzten Satzgliedes

Aus dem Bau der im I. Teil besprochenen Vorspiele zu *Erlkönig*, *Auf dem See*, *Die junge Nonne* und *Die Sterne* läßt sich eine Art Modell ableiten für den Typus einer instrumentalen Einleitung, die den Liedbeginn zwingend bewirkt:



Eine anfangs aufgestellte, geradtaktige (2-taktige) Bewegungseinheit wird abgelöst von einem vergrößerten, ungeradtaktigen (3-taktigen) Glied, mit dem sich der Satz aufwölbt in einer Intensivierung der metrischen und harmonischen Spannung. In *Erkönig* und *Die junge Nonne* veranlaßt das auf drei Takte geweitete letzte Glied gleichsam eine Verjüngung des Zweitaktmotivs im Klavierpart zu Beginn des Liedes. Trotz ununterbrochenen Satzzusammenhangs schafft das Eingreifen in den erwarteten metrischen Ablauf eine Zäsur zwischen Vorspiel und Lied; sie hat zugleich eine nahtlose Verbindung der Teile zur Folge, denn die offene, unselbständige Dreiktaktgruppe verlangt unverzüglichen Beschluß im ersten Satzglied des Liedes.

Die Vertonung von Goethes *Ganymed*, 1817, XX 311 D 544, wird mit einer entsprechend gebauten 7-taktigen Einleitung eröffnet.

Die Takte 1/2 stellen im Klavierpart das Zweitaktmotiv auf, das die beiden Anfangsverse tragen wird. Rechte und linke Hand bewegen sich unabhängig voneinander, sie wirken in Artikulation wie in Bewegungsschwerpunkt einander entgegen: Der Baß setzt in trockenem Staccato in Vierteln abtaktig die Tonika *As* und öffnet in T. 2 das Satzglied zur Dominante; sein Gewicht liegt im ersten Tonikatakt. Die rechte Hand beginnt mit ausholendem Auftakt von drei Vierteln. Ihre im Legato von der Terz *as/c¹* im Tonikaklang aufsteigende Phrase zielt auf die akzentuierte „1“ des zweiten, dominantischen Taktes. Sie nimmt im nächsten, sich ebenfalls öffnenden Satzglied, T. 3/4, ihren Ausgang von der Quintlage der Tonika (*c¹/es¹*), während der Baß das Pendeln des ersten Gliedes wiederholt. Im dritten Satzglied, T. 5—7, gerät er bei weiterem Höherverlegen des nun aus der Oktavlage erfolgenden Motivs in Bewegung: Er setzt seine präzise messenden Viertel auf der Terz der Tonika, *c*, an; stufenweises Aufwärts und Vorwärts löst das statische Wechseln der beiden Anfangsglieder zwischen Tonika- und Dominantgrundton unter der Achse *es* ab. Doch bleibt das metrische Gegeneinander der Parte: Tonikagewicht des Basses im ersten Takt (T. 5), Phrasenschwerpunkt der rechten Hand im zweiten Takt (T. 6). Schon der erste Takt dieses Gliedes öffnet den Satz in eine Zwischendominante (T. 5, 4. Viertel: Septakkord von *As-Dur*, vgl. T. 1 und 3, die geschlossen in der Tonika stehen). Mit dem liegenbleibenden *es* in T. 6 gibt der Baß seine zum Legato der rechten Hand kontrastierende Staccato-Artikulation auf und bindet gemeinsam mit ihr hinüber zum 7. Takt, der die Abwärtsbewegung der rechten Hand aus T. 6 aufgreift, sie neu auf der Tonika ansetzt und beide Parte in einmütigem Legato glatter Viertel in die Anfangslage des Satzes hinunterführt (T. 8 = T. 1) bei einer Verdichtung des bis T. 5 taktweise, in T. 6 halbtaktweise erfolgenden Klangwechsels zu einem Wechsel mit jeder Schlagzeit. Dieser letzte Takt des Vorspiels sammelt die bisher stets nacheinander fallenden Schwerpunkte der Parte in *einen* gemeinsamen: Die rechte Hand beginnt hier

an einziger Stelle auf der Tonika abtaktig, zusammen mit dem Baß. Das folgende Schema veranschaulicht das Gegeneinander der Gewichte und ihre Zentrierung am Ende des 3-taktigen dritten Gliedes:

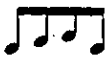

rechte Hand:	$\overset{1}{\underset{x}{ }} \overset{x}{\text{---}} \overset{3}{\underset{x}{ }} \overset{x}{\text{---}} \overset{5}{\underset{x}{ }} \overset{x}{\text{---}} \overset{x}{\text{---}} \overset{8}{\underset{x}{ }} \overset{x}{\text{---}}$
Baß:	$\tau \quad \mathcal{D} \quad \tau \quad \mathcal{D} \quad \tau \quad \mathcal{D} \quad \tau \quad \mathcal{D} \quad \tau \quad \mathcal{D}$

An der Schnittstelle von Vorspiel und Liedbeginn, T. 7/8, treffen zwei Tonikatakte zusammen, eine Zäsur trennt beide Abschnitte. Auch in diesem Lied erscheint das Zweitaktmotiv des Begleitparts beim Einsatz der Singstimme in neuer Frische, aktiv noch einmal gewonnen nach einem Sich-Öffnen als Dreitaktglied.

Der gleiche Typus des 7-taktigen Vorspiels begegnet in *Erstarrung, Winterreise* Nr. 4, 1827, XX 520 D 911.

Die charakteristische Gliederung in 2+2+3 Takte liegt hier innerhalb eines einzigen Gerüstbaugliedes. Das suchend wandernde Zweitaktmotiv des Basses erfolgt in T. 1 von der Tonika aus, in T. 3 von der VI. Stufe unter unveränderter Triolenbewegung der rechten Hand im Tonikaklang. In T. 5 setzt das Baßmotiv ein drittes Mal an, auf der Subdominante *f*-Moll. Der stauende Akzent auf der Achteltriolen im letzten Viertel bleibt aus; ohne sich aufwärts zu runden wie in den beiden Anfangsphrasen (T. 2 und T. 4, letztes Viertel) zieht nun die Baßfigur in die Tiefe, in ihrem zweiten Takt ausschließlich mit Ganztonschritten (T. 6; vgl. T. 2 und T. 4: Ganzton-Halbton). Der Baßgang streckt sich mit auf Halbtakte vergrößerten Schritten in einen dritten Takt hinein, der das Vorspiel mit Dominantquartsext- und -sept-Akkord zum Einsatz der Singstimme öffnet. Während die beiden 2-taktigen Anfangsglieder bis auf die Baßakzente reglos im *piano* gehalten waren, wellt sich der Klaviersatz in der erweiterten Dreitaktgruppe auf in *crescendo* und *decrescendo*. Die rechte Hand verläßt ab T. 5 den stehenden Tonikaklang, ihre Triolen schließen sich dem absteigenden Baß in parallelen Oktaven an. Im Nachspiel, das in den Takten 103—106 die vier Anfangstakte des Vorspiels aufnimmt, tritt an die Stelle der drängend gestreckten Dreitaktgruppe ein ruhender 3-taktiger Schlußblock (T. 107—109) im *pianissimo*, durch eine Fermate verlängert.

Das Prinzip, den Einsatz der Singstimme durch ein vergrößertes Satzglied am Ende des Vorspiels herbeizuführen, wird auch außerhalb der Gruppe der 7-taktigen Einleitungen verwirklicht. Das Vorspiel zu *Totengräbers Heimwehe* (Craigher), 1825, XX 467 D 842, umfaßt nur drei Takte mit der Gliederung in 1+2 Takte.

Jeder Takt setzt mit der Tonika *f*-Moll an. In T. 1 und 2 wechselt die den Klavierpart während des Anfangsteils kennzeichnende Baßfigur  (vgl. T. 1—25; T. 26—40 in verkürzter Gestalt: ) auf der zweiten Takthälfte in die VI. Stufe, *Des*-Dur; *fp*-Akzente treiben die Halbtakte heraus. Der dritte Takt, ohne die Baßfigur, mit der auch die den Takt teilenden *fortepiani* ausbleiben, öffnet die bisher geschlossenen Klänge zur Dominante. Die Satzbewegung beschleunigt sich zu einem Klangwechsel auf jedem Viertel. Takt 3, der nicht mit eigenem Stoß ansetzt, führt den Impuls der Akzente des vorangehenden Taktes aus, mit dem er sich zu einem öffnenden Zweitaktglied verbindet.

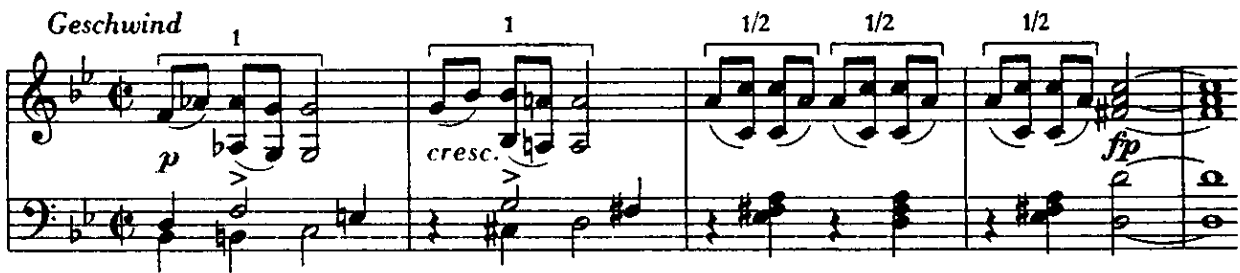
Die instrumentale Einleitung zu *Tiefes Leid* (Schulze), 1826, XX 487 D 876, zeigt ein entsprechendes Verfahren in der Folge von 1+1+2 Takten. Die Takte 1 und 2 stehen einzeln für sich: Die Tonika-Akkorde der ersten und zweiten Taktzeit werden auf der dritten in den Dominantquintsext-Akkord geöffnet; die dritte Taktzeit sammelt die nachschlagende Achtelbewegung der beiden ersten in ein akzentuiertes Viertel, die obere Randstimme in der rechten Hand bildet einen Nonenvorhalt in Achteln. Takt 3 setzt wie die vorangehenden Takte mit der Tonika an, der 4. Takt wird ihm dicht angeschlossen: Der öffnende, akzentuierte Klang der dritten Schlagzeit ist Zwischendominante zur Subdominante *a*-Moll auf der „1“ des vierten Taktes, die so gewichtlos wird. Die Sechzehntelfigur der rechten Hand wie die beiden Achtel des Basses zielen auf den Dominantquartsext-Akkord der zweiten Schlagzeit. In den Takten 3—4 wird der 3/4-Takt hemiolisch vergrößert zu einem 3/2-Takt bei einer Umkehrung der rhythmischen Gliederung des 4. Taktes: Wurden in den Takten 1—3 die nachschlagenden Achtel jeweils auf der dritten Schlagzeit in ein Viertel gerafft, so *beginnt* T. 4 mit dem festen Zusammen beider Hände — der Sechzehntellauf der rechten Hand setzt abtaktig an —, und erst die dritte Schlagzeit löst die gemeinsame rhythmische Bewegung, nun auf dem Dominantsept-Akkord, wieder in Nacheinander auf.

#### b) Verdichtung durch Abspalten eines Motivs aus einer Zweitaktverbindung

Ein anderes Modell für Vorspiele, das in ähnlicher Weise aktiv den Einsatz der Singstimme auslöst, beruht auf metrischer Verdichtung des Satzes.

Schubert führt sie in den großen Gesängen seiner frühen Zeit gelegentlich in Rezitativeinleitungen aus.

Vgl. z. B. *Lodas Gespenst*, 1815, XX 44 D 150, T. 20—23:



oder *Die Bürgschaft* (Schiller), 1815, XX 109 D 246, T. 1—7:



In beiden Abschnitten wird aus einem Motivzusammenhang ein Partikel abgespalten und verselbständigt; die Bewegung des Satzes beschleunigt sich und schnürt sich auf den Einsatz der Singstimme hin zusammen, bei dem sie im Akkord stehenbleibt. Es folgt jeweils ein rezitativischer Teil.

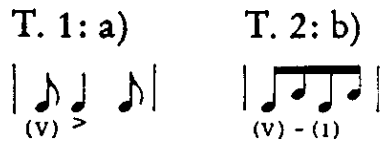
Einbezogen in einen durchgehenden Bau wird solche Verdichtung in *Rastlose Liebe* (Goethe), 1815, XX 177 D 138. Das Vorspiel, ein Gerüstbauglied von sechs Takten, ist in 2+2+1+1 Takte gegliedert. In den einzeln gesetzten Takten 5 und 6 wird das Baßmotiv aus Takt 2 und 4 aus seiner anfänglichen Zweitaktverbindung isoliert und führt in einer Art von metrischem Stringendo in den Liedanfang<sup>1)</sup>.

Von sehr verwandter Anlage ist das Vorspiel zu *Versunken* (Goethe), 1821, XX 391 D 715. Im Unterschied zu den Einleitungstakten von *Rastlose Liebe*, die das erste Satzglied der das ganze Lied tragenden Gerüstbaustruktur bilden, wird dieses ebenfalls 6-taktige (2+2+1+1) Vorspiel nicht vom Gerüstbau gehalten, zu dem der Satz erst mit T. 17 findet. Es beginnt aus dem offenen

<sup>1)</sup> Vgl. die ausführliche Besprechung des Vorspiels zu *Rastlose Liebe* bei Georgiades, Schubert . . . , 64/65.



Klang eines verminderten Septakkords auf dem Grundton, *As*, und schließt in der zweiten Hälfte von T. 2 in *Es*-Dur (Dominante). Wie in *Rastlose Liebe* prägen zwei verschiedene rhythmische Einheiten die Baßbewegung des ersten Zweitaktgliedes.



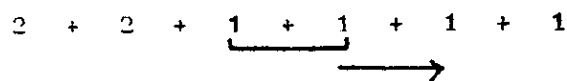
Die akzentuierte, stauende Synkope in T. 1 rafft den Takt als Ganzes zusammen; die kadenzierend auf die zweite Takthälfte zufedernden Achtel in T. 2 unterteilen ihn in Halbtakte, so daß schon innerhalb des Zweitaktgliedes eine Beschleunigung der Bewegung entsteht. Die rechte Hand unterstützt diesen Vorgang, wenn sie T. 1, vom Eckton *d*<sup>1</sup> ausgehend, mit ihrer Sechzehntelfigur zusammenschließt, T. 2 durch zwei Ecktöne, den Leitton *d*<sup>1</sup> und den Grundton *es*<sup>1</sup>, teilt. Das nächste Zweitaktglied wiederholt, um einen Ganzton höhergerückt (*B—f*), die Folge von Stauen (T. 3) und flinkem Kadenzieren (T. 4), bis in den beiden letzten Takten (T. 5/6) die Bewegung b) der Takte 2 und 4 ohne den aufhaltenden Synkopentakt vorwärtsdrängt. Die rechte Hand setzt neu und energisch mit *f*<sup>1</sup> (Repetition) an und windet sich auf jedem Viertel um einen Halbton in die Höhe, der Baß kadenziert mit jedem Takt. In T. 6 ist zum ersten Mal die Tonika *As*-Dur erreicht, die nach der rasch wechselnden Kadenzfolge, *Es*-Dur (T. 2), *f*-Moll (T. 4), *Ges*-Dur (T. 5), noch nicht als Klangzentrum wahrgenommen wird. Der Satz erscheint noch offen, zumal die Tonika auf die zweite Takthälfte trifft und beim Einsatz der Singstimme sofort von der entfernten Dominante der II. Stufe abgelöst wird.

Das Vorspiel zu Schillers *Sehnsucht*, 1819, XX 357 D 636, hat eine den Einleitungen zu *Rastlose Liebe* und *Versunken* entsprechende Anlage aus 2+2+1+1 Takten.

Der Vertonung von Rückerts *Sei mir gegrüßt*, 1821, XX 400 D 741, geht ein 8-taktiges, auf dem b-Modell beruhendes Vorspiel voraus.

Die Takte 1—4 gruppieren sich zu zwei Taktpaaren; das erste steht auf der Tonika *B*-Dur, das zweite auf der Dominante. Die rechte Hand des Klavierparts schließt je zwei Takte in sanfter Bogenbewegung zusammen. Ihre obere Randstimme biegt nach einem Anstieg in Sekundschritten zu einem akzentuierten Hochtönen auf dem zweiten Viertel jedes zweiten Taktes im Akkord abwärts (T. 2, Tonikadreiklang; T. 4, Dominantsept-Akkord). T. 5 setzt mit der nachschlagenden Achtelbewegung der Takte 1 und 3 an, nun im Klang der VI. Stufe, *g*-Moll. Die melodische Bewegung der Klavieroberstimme weitet sich zu einem Aufstieg im Dreiklang. Entgegen der dichten

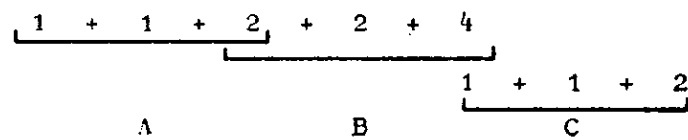
Zusammengehörigkeit der beiden ersten Taktpaare verbinden sich die Takte 5/6 weder im Klang noch in der Bewegung zu einer Einheit. Takt 6 bringt nicht die erwartete, rundende Fortführung von T. 5, er stellt sich ihm mit eigenem Impuls entgegen. Der Klang wechselt zu einem verminderten Septakkord auf *E*, der in eigenartiger Beziehung zum *g*-Moll des vorangehenden Taktes steht: Während das *b*<sup>2</sup> als Zielton des Melodieanstiegs noch dem *g*-Moll-Bereich zugehörig scheint, wenden sich die Töne *e* und *des*<sup>2</sup> von der VI. Stufe ab und richten sich vorwärts auf die  $\overset{v6}{4} - \overset{7}{5}$ -Kadenz nach *B*-Dur (T. 7/8). Der Spitzenton *b*<sup>2</sup> setzt, das gewohnte Ausweiten der Melodie abbrechend, schon auf dem zweiten Achtel ein. Die Fünf-Achtel-Gruppe fällt nicht mehr im Dreiklang abwärts, sondern biegt in weiterweisender Geste nach einem Abwärtstropfen in Sekunden öffnend ins *g*<sup>2</sup> nach oben. In den Takten 5/6 wird die Führung der Melodie der Taktpaare 1/2 und 3/4 — Anstieg in Sekunden, Fallen im Akkord — umgekehrt in einen Anstieg im Akkord und Fallen in Sekunden. Nach der Loslösung des 6. Taktes aus der Paareinheit wird er in den das Vorspiel öffnenden Takten 7/8 verselbständigt. Das Fünf-Achtel-Motiv greift mit Quartsprüngen (T. 7: *d*<sup>2</sup>—*g*<sup>2</sup>; T. 8: *c*<sup>2</sup>—*f*<sup>2</sup>) zu den wieder auf die zweite Taktzeit treffenden Spitzentönen aus und zielt in gerader Bewegung in Sekunden abwärts. Der Klavierbaß, der bisher gleichmäßig die Taktzeiten mit einem Achtel stützte, schließt sich im 8. Takt der vorwärtsweisenden Bewegung der rechten Hand an und führt mit zwei Achteln auf der dritten Schlagzeit seine Stützklänge bis an die Taktgrenze. Das Vorspiel gliedert:




Der fünfte *g*-Moll-Takt, der mit dem sechsten weder harmonisch noch in der Bewegung eine Verbindung eingeht, findet eine Beantwortung erst mit dem Refrain *Sei mir gegrüßt* . . . im Taktpaar 13/14, das den *g*-Moll-Klang mit seiner Dominante voll ausführt.


In dem 10-taktigen Vorspiel zu *Auf der Bruck* (Schulze), 1826, XX 477 D 853, werden fortschreitend vergrößerte Taktgruppen durch motivische Verkettung zu drei musikalischen Sinneinheiten ineinander verschränkt:

T.1 *Geschwind*



Die erste, A, schließt die Takte 1—4 zusammen. Bei durchgehend ‚sonder Ruh‘ und Rast trabender‘ Achtelbewegung der rechten Hand in Akkorden stellt der Baß auf der ersten Taktzeit mit *fortepiano* die Tonika *As* auf. Das Setzen des oktavierten Grundtons erfolgt ein zweites Mal in T. 2; er wird nun durch Drei-Achtel-Auftakt erreicht. In T. 3 löst ein entsprechender Auftakt ein Abstoßen des Basses vom Grundton mit der rhythmischen Figur  aus, die sich auf den Taktschwerpunkten im Dreiklang aufwärtsbewegt und die Takte 3/4 verbindet. T. 4 öffnet das Satzglied zur Dominante. Im nächsten Taktpaar, T. 5/6, wird die rhythmische Figur *ohne* den Auftakt von der II. Stufe, *b*-Moll, aus wiederholt.

Die zweite Sinneinheit (T. 3—10) nimmt ihren Ausgang von dem als Auswirkung der isolierten Tonikaschläge (T. 1 und 2) entstehenden Baßmotiv in T. 3/4. B, 2+2+4, stellt eine metrische Vergrößerung des mit ihm verschränkten A, 1+1+2, dar. Wie in A fängt mit den Takten 7—10 der B-Einheit eine Taktgruppe von doppeltem Umfang zwei einzeln gegebene Impulse auf (vgl. A: T. 3/4). Diese letzten vier Takte bilden wiederum eine eigene Einheit, C, deren Bau derjenigen von A entspricht: Die Takte 7 und 8 sind identisch und stehen einzeln für sich wie die Takte 1 und 2; die Takte 9/10 fassen zusammen und öffnen den Satz wie die Takte 3/4. In T. 7 wechselt die harmonische Richtung der Satzglieder vom Öffnen (T. 1—3/4 und T. 5/6: T—D) ins Schließen. Der Zwischendominante des 6. Taktes auf *1F* wird der Dominantquintsext-Akkord entgegengesetzt und schon auf der zweiten Takt Hälfte in die Tonika geführt. Die Beschleunigung des Klangwechsels erreicht eine weitere Stufe in T. 10, wo er mit jeder Taktzeit erfolgt.


Gleichzeitig mit der Beschleunigung tritt eine Bewegungsverdichtung ein. In der C-Einheit löst sich der rhythmische Fuß:  aus dem Zweitaktverband und treibt, nun in Sekundschritten (in T. 3 und 5 auf den Dreiklangstufen), auf jedem Halbtakt den Satz voran; T. 10 sammelt die Baßbewegung in straffe Viertel.

Eine Retardierung innerhalb der vier letzten Takte verursacht T. 8, der den vorangehenden 7. Takt, seinen Impuls aufstauend, gleichsam in Klammern wiederholt: Der Baß springt in die höhere Oktave, das dynamische Register wechselt von *forte* zu *piano*. T. 9, wieder im *forte*, schließt mit dem Ansatz des rhythmischen Fußes auf *1B*, der den Sekundanstieg des Basses fortsetzt, an T. 7 an; T. 7: *1G—1As*; T. 9: *1B—C*. Ohne noch auf einer

Tonika innezuhalten — der zweite Halbtakt von T. 9 ist Zwischendominante — führen die Takte 9/10 in den Beginn der Strophe.

Die Zwischenspiele (T. 34—41; T. 65—72; T. 96—103) wiederholen das Vorspiel, doch ohne das zweimalige Aufstellen der Tonika, ohne die Herauslösung, die Entwicklung des rhythmischen Fußes aus den Tonikaklängen. Sie umfassen nur noch acht Takte, die Takte 3—10 des Vorspiels; die Einheit A fällt aus.

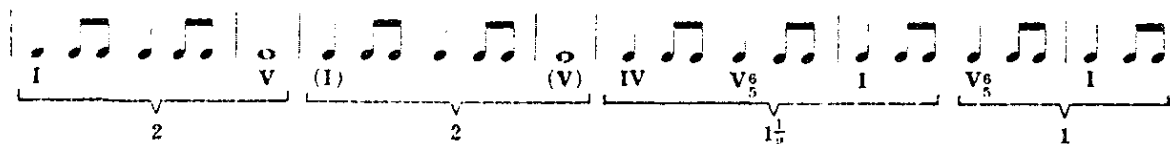
Das *dritte* Zwischenspiel (T. 96—103) wandelt den Bau der vorangehenden ab. Es führt vom *as*-Moll der dritten Strophe wieder ins *As*-Dur zurück.

Die beiden Zweitaktglieder mit der rhythmischen Figur  öffnen sich von *as*-Moll (T. 96 f.) und *Ces*-Dur (T. 98 f.) aus. Die vier Takte mit dem verdichteten Auftreten des rhythmischen Fußes (T. 100—103) werden hier nicht mehr als eigenständige, in 1+1+2 Takte gegliederte Gruppe gegen die Zweitaktglieder gestellt, sie werden durch ableitendes Bauen mit ihnen verbunden: T. 100 setzt der Zwischendominante von T. 99 nicht die Dominante entgegen (vgl. T. 6/7 des Vorspiels, jeweils T. 4/5 der Zwischenspiele), sondern die Moll-Subdominante von *As*-Dur, *des*-Moll. Die Umkehrung der harmonischen Richtung geschieht vermittelt. Die Tonika *As*-Dur fällt nicht auf die zweite Takthälfte, sondern wird erst mit der „1“ des folgenden Taktes 101 erreicht. An die Stelle des plötzlichen Wechsels von öffnenden Zweitaktgliedern zu schließenden Gliedern von einem Takt

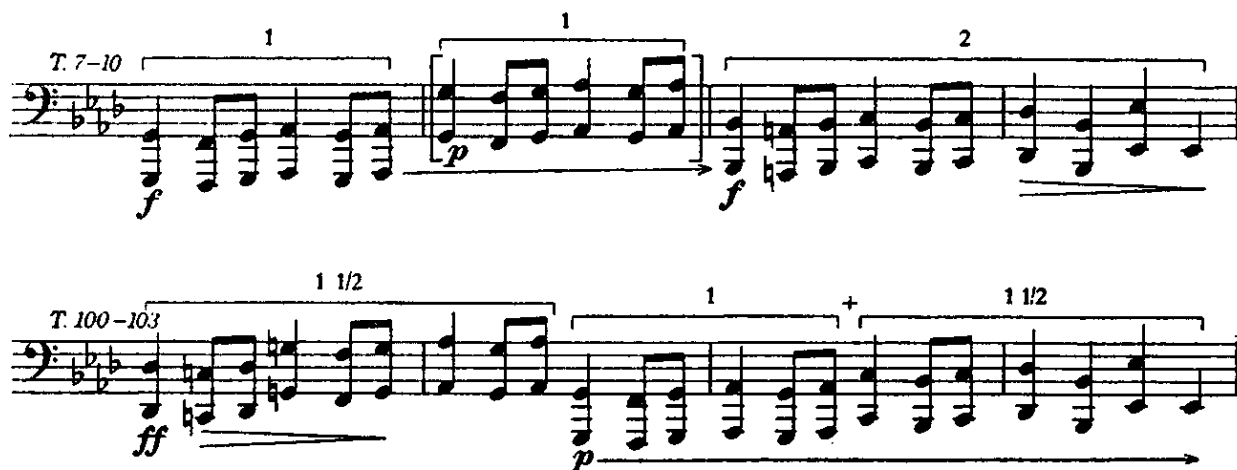
T. 1—4 der Zwischensp.: 2×  T. 5/6 der Zwischensp.: 2× 

tritt eine allmähliche metrische Verkürzung der Glieder:

T. 96—102:



Durch das Zwischenschalten der Subdominante wird der piano-Takt um einen Halbtakt verschoben. Er verliert seine isolierte Stellung, seine stauende Wirkung und wird zum Schlußglied der Verkürzung. Er ist hier weder dynamisch noch nach seiner Lage in Klammern komponiert (vgl. T. 100 f.: *ff* > *p*), sondern führt die vorangehenden Glieder fort. Zugleich setzt mit ihm die in die Strophe führende Aufwärtsbewegung des Basses an:



In der veränderten metrischen Anlage ist das energische Zusammenfassen der Schlußtakte (vgl. T. 9/10) nicht mehr möglich; die letzten  $1\frac{1}{2}$  Takte bilden keine feste Gruppe, sie haben mehr nur überbrückende Funktion. Die obere Randstimme der rechten Hand wendet sich in die Durterz der Subdominante (T. 103), eine Auflichtung der Mollterz von T. 100, und leitet die letzte Strophe mit Wärme ein. Die Verwandlung der hart gegeneinander gestellten Glieder des Vorspiels und der Zwischenspiele 1 und 2 in verbundene, einander angenäherte im letzten Zwischenspiel weist voraus auf die versöhnte, zuversichtliche Haltung der Schlußstrophe.

Das Nachspiel, T. 136—148, fügt dem offenen 8-taktigen Gerüstbauglied der Zwischenspiele 1 und 2 einen 5-taktigen Schlußblock an, in dessen zwei Anfangstakten (T. 144/145) die Bewegungsrichtung des rhythmischen Fußes umgekehrt wird in Abwärts auf den Stufen des Tonikadreiklangs.

Unter 1. a) und b) wurden Vorspiele behandelt, deren Bau zwei verschiedene Modelle erkennen ließ. Beide öffnen den Satz und lösen den Beginn des Liedes durch Aufheben einer anfänglich gegebenen Ordnung der metrischen Gliederung aus. Den Bau des Modells a) kennzeichnet eine Vergrößerung des letzten Satzgliedes, meist eine Weitung ursprünglich geradtaktiger Glieder zu einem ungeradzahligen, so daß das Vorspiel als Ganzes ungeradzahligen Umfang bekommt (Ausnahme: *Tiefes Leid*); a) leitet durchgehend Kompositionen ein, denen Gerüstbaustruktur zugrunde liegt. Innerhalb der beschriebenen acht bildet sich eine Gruppe von vier Vorspielen, die durch 7-taktigen Bau aus  $2+2+3$  Takten eng verwandt sind: *Erlkönig* ( $2 \times 7$ ), *Die junge Nonne*, *Ganymed* und *Erstarrung*.

Das Modell b) beruht auf einer Verkürzung der Satzglieder durch Herauslösen des zweiten Taktes (in *Auf der Bruck* des ersten) aus einem Zweitaktglied, mit dessen Verselbständigung eine Verdichtung der Gliedfolge geschaffen wird. Das Verfahren des Abspaltens bewirkt geradtaktigen Umfang des Vorspiels.

### c) Verdichtete Wiederkehr eines Motivs

Beschleunigung des Satzes durch verdichtete Wiederkehr eines einzigen, zunächst taktweise aufgestellten Motivs begegnet in den Vorspielen zu *Dem Unendlichen*, 1815, XX 145 D 291, *Philoktet*, 1817, XX 307 D 540 und *Der Kampf*, 1817, XX 333 D 594. In ähnlicher Weise wie in den frühen Beispielen des b-Modells, *Lodas Gespenst* und *Die Bürgschaft*, haben diese Vorspiele isolierte Stellung am Anfang der Komposition. Schubert setzt mit ihnen nicht eine durchgehende Struktur an.

Im Vorspiel zu *Gesang. An Sylvia*, 1826, XX 505 D 891, bindet er das Verdichten einer rhythmischen Figur in ein tragendes Prinzip, den Gerüstbau, ein.

Der Bau des Vorspiels findet eine gewisse Entsprechung in der Anlage des Liedes: Die Folge der rhythmischen Glieder des Vorspiels, die durch Verkürzung des zweimal in Ganztakten aufgestellten Baßmotivs (♩) | ♩ ♩ (Takt 1 und 2) zu zweimaligem ♩ | ♩ auf den Halbtakten von T. 3 beschleunigt wird, könnte als mit der Folge der Gerüstbauglieder während der Strophe korrespondierend angesehen werden<sup>2)</sup>:

Gerüstbau:

Vorspiel:

### d) Fünftaktige Vorspiele

Im Zusammenhang mit hinweisenden Vorspielstrukturen sei an die Einleitung zu *Sehnsucht* (Seidl) erinnert (vgl. S. 116 f.), ein fünftaktiges Gerüstbauglied mit chromatisch absteigendem Quartbaß. Zu Beginn der Strophe wird mit neu ansetzendem Quartabstieg des Basses ein viertaktiger Periodenvordersatz errichtet (T. 6—9). Dieses Verhältnis zwischen instrumentalem, eröffnendem Satzglied und Periodenhalbsätzen des Liedes begegnet häufig in Schuberts Kompositionen. Es wird uns ausführlicher bei der Besprechung der geschlossenen Vorspielsätze beschäftigen (Vgl. 2. c).


<sup>2)</sup> Die Darstellung des Liedes vgl. bei Georgiades, Schubert . . ., 332—339, Vorspiel, 336.

Die 5-taktigen Vorspiele zu *Dithyrambe* und *Jägers Liebeslied*, deren Strophenteile ebenfalls in 4-taktige Periodenhalbsätze gegliedert sind (zu *Dithyrambe* vgl. S. 133, Anm. 4), unterscheiden sich durch das jeweils zugrunde liegende Konstruktionsprinzip: *Dithyrambe* beruht auf Gerüstbau, *Jägers Liebeslied* auf Periodenbau. Ich stelle die Vorspiele einander gegenüber, um das verschiedenartige Einmünden der instrumentalen Abschnitte in die Strophe sowie das sich jeweils aus der Konsequenz der harmonischen Anlage ergebende Verhältnis des Vorspiels zum Nachspiel zu zeigen.

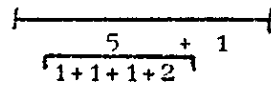
Beiden Vorspielen liegt die Stufenfolge I—VI—IV—V zugrunde. Diese eröffnende Kadenz bildet die Einleitung einer Reihe von Liedern, vgl. u. a. *Edone* (Klopstock), 1816, XX 230 D 445, *Sonett III* (Dante — A. W. Schlegel), 1818, XX 347 D 630, und *Ständchen* (Rellstab), *Schwanengesang* Nr. 4, 1828, XX 557 D 957.

Der Baß durchschreitet hier die Stufen in geradtaktigen Satzgliedern, die den Bau von Periodenhalbsätzen haben. In *Edone* und *Ständchen* hat der Klavierpart rein begleitende Haltung. Er grundiert, stellt die Tonart auf und bereitet abwartend den Einsatz der Singstimme vor, der ebensogut erst nach einer Wiederholung der metrisch glatt ablaufenden Kadenz eintreten könnte.

Die fünf Takte des Vorspiels zu *Dithyrambe* (Schiller), 1824, XX 457 D 801, gruppieren sich zu  $\frac{1+1+1}{3} + 2$  Takten.

Mit dem rhythmischen Motiv  erfolgen die Stufen I—VI—IV voneinander abgesetzt in taktweise neu gegebenem Impuls, T. 1—3. In den Takten 1 und 2 endet die auf der ersten Taktzeit vom  $1A$  und  $1Fis$  des Basses abgeschleuderte rhythmische Figur auf dem zweiten Halbtakt im Klang der Medianten *Cis*-Dur. Wie in T. 1 und 2 zielt sie in T. 3, von der IV. Stufe *D*-Dur ausgehend, auf den Hochtönen *cis*<sup>2</sup> in der rechten Hand, doch tritt nun an die Stelle des die beiden Anfangstakte blockierenden Mediantklangs ein verminderter Septakkord auf  $1Ais$ , der den Satz öffnet. T. 4 setzt auf der II. Stufe an, im Klavierdiskant zäsurbildend mit dem *ersten* Achtel: In Gegenbewegung beider Hände führen durchgehende, scharf artikulierte Achtel (*marcato*) in den letzten Takt, der die Bewegung im Dominantsept-Akkord mit einem *sforzato* auf der *ersten* Taktzeit zentriert. In Friedlaenders Ausgabe (Peters, Bd. II, 128) stellt schon T. 4 der Folge der Akzente auf jeder zweiten Taktzeit in den Takten 1—3 ein *sforzato* auf der „1“ entgegen. Die asymmetrisch gegliederte 5-taktige Einleitung ist kein Periodenvordersatz, sie ist ein *metrisch* offenes Gerüstbauglied, das auf die Strophe hin angelegt ist. Sie fordert, auch als Zwischenspiel wiederkehrend, stets aufs neue den Einsatz der Singstimme heraus. Da sie als Gerüstbau-

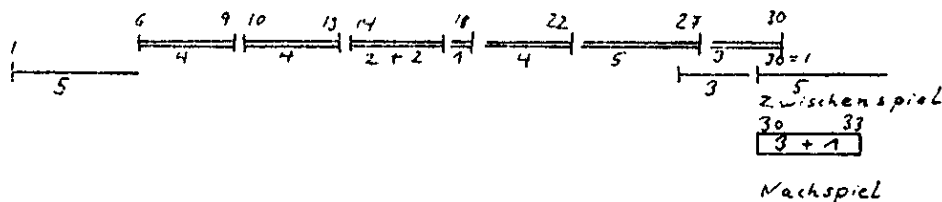
glied die Fortsetzung in einem Satzglied verlangt, scheint mir ihre Wiederaufnahme als Nachspiel mit *einem* hinzugefügten, schließenden Tonikatakt, wie Friedlaender sie, der Originalausgabe folgend, in seiner Edition bringt, als Struktur inkonsequent<sup>3)</sup>. In der Originalausgabe hat das Nachspiel die unproportionierte Gliederung:



Der offene Satz der fünf Takte, die als musikalisches Geschehen zusammengehören, kann nicht von einem einzigen Takt aufgefangen und beschlossen werden.

Im Autograph, nach dem sich die Gesamtausgabe richtet, führt das Nachspiel die Anlage des Liedes folgerichtig zu Ende: Nach der dritten Strophe tritt an die Stelle des 5-taktigen Zwischenspiels ein 4-taktiger Schlußblock, ganz in der Tonika (T. 30—33), der nicht symmetrisch in 2+2 Takte gegliedert ist, sondern einer Einheit von drei Takten einen einzelnen Schlußtakt entgegenstellt. Er setzt in T. 30 mit der rhythmischen Figur des Vorspiels an, die sich nun auf der zweiten Takthälfte nicht mehr im Mediantklang bricht; sie schwingt in der rechten Hand in die Terzlage der Tonika aus, in T. 31 in die Quintlage. T. 32, ohne nochmaliges Ansetzen der rhythmischen Figur, führt das Aufstocken des Tonikaklangs in *Akkorden* fort. Der Zug der Bewegung der rechten Hand endet auf dem zweiten Halbtakt in der Terzlage der Tonika, im *cis*<sup>3</sup>. Die drei Takte 30—32 des Nachspiels treten so in Beziehung zu den Takten 1—3 des Vorspiels, die ebenfalls durch die Schwelle des *cis*<sup>2</sup> zusammengeschlossen wurden. Gleichzeitig findet das 3-taktige, sich öffnende Satzglied, T. 27—29, mit dem der Satz bei der Wiederholung des Schlußverses nach dem Periodenbau der Liedstrophe die mit dem Vorspiel angesetzte Gerüstbaustruktur wiederaufnimmt, eine metrische Fortsetzung in der Gliederung des Schlußblocks aus 3+1 Takten<sup>4)</sup>.

#### Bau des Liedes:



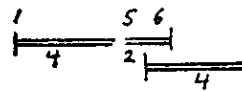
<sup>3)</sup> Die Originalausgabe erschien im Juni 1826 bei Cappi und Czerny in Wien. Mandyczewski hält sie für „nicht sehr verlässlich“, vgl. Revisionsbericht, 98 f.

<sup>4)</sup> Der mit T. 27 eintretende Strukturwechsel verursacht eine Dehnung der Nachsätze im Gesangspart auf fünf und drei Takte (T. 23—27; T. 28—30).




Dem Strophenbeginn von *Jägers Liebeslied* (Schober), 1827, XX 515 D 909, gehen ebenfalls fünf instrumentale Takte voraus; die Singstimme setzt nach dem fünften, dominantischen Takt ein.

Im Gegensatz zum Vorspiel von *Dithyrambe* liegt dieser Einleitung das Periodenprinzip zugrunde. Sie ist nur vom äußeren Bilde her fünftaktig und öffnend: Einem 4-taktigen Vordersatz folgt ein 2-taktiger Nachsatz, dessen Schlußtakt, T. 6, mit dem ersten Periodenvordersatz der Strophe (T. 6—9) verschränkt wird:



In den Takten 1—4 wird das Quartmotiv, ein Hornsignal, in einem Zuge durch die Stufen der I—VI—IV—V-Kadenz geführt. Die VI. und IV. Stufe treten als Medianten, *B*-Dur und *g*-Moll, auf. Nach dem Aufstellen des Motivs im Unisono von rechter und linker Hand im ersten Takt wird es in den Takten 2—4 als Quartsprung nur im Baß des sich in Akkorden bewegendes Klaviersatzes fortgesetzt, in T. 2 noch im *b*<sup>1</sup>—*f*<sup>1</sup> der unteren Stimme der rechten Hand. Mit T. 4 endet die Einheit der Sequenztakte, der Vordersatz, auf der Dominante *A*-Dur. Das Quartsignal im Baß erfolgt gegenüber den Takten 1—3 (aufwärts: *a*—*d*<sup>1</sup>, *f*—*b*, *d*—*g*) in umgekehrter Richtung abwärts: *d*—*A*; Wechselklang zum *A*-Dur ist die Variante der Tonika, *d*-Moll.

Der Nachsatz, T. 5/6, setzt neu an mit dem Auftakt *Fis* im Baß, der in die *D*-Dur-Tonika zurückführt, und der schließenden Melodiewendung in der oberen Randstimme der rechten Hand über dem Dominantterzquart-Akkord mit Quartvorhalt *d*<sup>1</sup> und Dominantsept-Akkord (T. 5). Im Schlußtakt des Vorspiels, mit dem im Gesangspart die Strophe beginnt, beendet der Baß seine V—I-Kadenz in der Großen Oktave (vgl. auch den Schlußakkord der rechten Hand, T. 6, 1. Viertel, mit *drei* Akkordtönen) und bewegt sich mit dem dritten Achtel von T. 6 im stützenden Begleitungsrythmus in der Kleinen Oktave weiter. Der Einsatz der Singstimme im sechsten Takt wird hier nicht als Notwendiges durch den Bau des Vorspiels ausgelöst wie in *Dithyrambe* durch die metrische Offenheit und die ihn bewirkende Faktur des Gerüstbaugliedes. Das Vorspiel könnte für sich mit T. 6 schließen, der Vordersatz in T. 7 neu ansetzen. Die Verschränkung beider Glieder verhindert eine Zäsur zwischen Einleitung und Liedstrophe.

Bei der Wiederaufnahme des Vorspiels als Nachspiel (T. 61—66) umfaßt es volle sechs Takte: , es folgt keine weitere Strophe. Die obere Stimme der rechten Hand wird nun, abschließend, in den Grundton *d*<sup>1</sup> geführt.

## 2. Schließende Klaviervorspiele

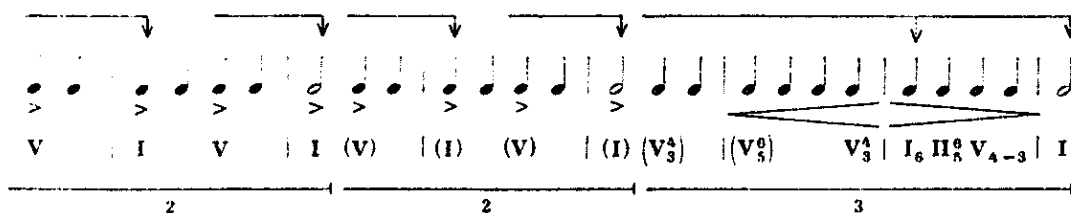
### a) Vergrößerung des letzten Satzgliedes

Unter den Vorspielen, die Schubert als schließende Sätze dem Lied voranstellt, begegnet das in 1. a) besprochene Modell in entgegengesetzter Funktion. Das letzte, geweitete Satzglied, das in den sich auf das Lied hin öffnenden Vorspielen den vorwärtsweisenden Zug geschaffen hatte, wird in den mit einer Tonika abschließenden Einleitungen zu einem retardierenden Element, einem Satzglied von zwingender Schlußkraft, das das Vorspiel als eigenständigen Satz isoliert.

*Totengräberweise* (Schlechta), 1826, XX 496 D 869.

Die 7-taktige Einleitung entspricht in ihrer Anlage, 2+2+3 Takte, den Vorspielen zu *Erlkönig*, *Ganymed*, *Die junge Nonne* und *Erstarrung*, doch bei umgekehrter harmonischer Richtung der Satzglieder. Die Ausarbeitung des Klavierparts erinnert an Choralatz (vgl. die Baßführung in den altertümlichen Choralkadenzen T. 9—11, 13—15 usw.); er ist während des Liedes gleichmäßig in fest abgegrenzte Zweitaktgruppen gegliedert, die durchgehend mit Zwei-Viertel-Auftakt ansetzen.

Das erste Satzglied des Vorspiels (T. 1/2) umfaßt zwei Einzeltakte, die nach dem Zwei-Viertel-Auftakt auf der Dominante *Cis*-Dur jeweils auf der ersten Taktzeit in die Tonika *fis*-Moll schließen. Wie in doppelchöriger Anlage antwortet das analog gebaute zweite Glied (T. 3/4) in dem Register der tieferen Oktave mit zwei um einen Halbton aufwärts verschobenen V—I-Kadenzen in *G*-Dur. Das dritte Glied (T. 5—7) setzt klar abgetrennt wieder in der Lage der höheren Oktave an, die harmonische Sequenz von einer weiteren Stufe aus, nun um einen Ganzton höhergerückt, mit dem Terzquart-Akkord von *E*-Dur fortführend. Entgegen der Phrasierung der beiden Anfangsglieder in 1+1 Takte binden im Schlußglied durchgehende Viertel *drei* Takte zusammen, die skandierenden Akzente auf jedem Halbtakt (vgl. T. 1—4) bleiben aus:

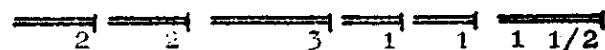


Eine dynamische Anspannung des Satzes in crescendo und decrescendo (T. 5/6) korrespondiert mit einer Erweiterung seines bisherigen Pendelns zwischen

Dominante und Tonika zu einem harmonischen Gang: Die Zwischendominante (Terzquart-Akkord, T. 4, 3. Viertel) löst sich nicht wie die entsprechenden Dominant-Auftakte der beiden ersten Glieder mit der „1“ des Taktes in die Tonika. Der Terzquart-Akkord von *E*-Dur wird über den *A*-Dur-Klang auf dem letzten Viertel des vierten Taktes — schon der Auftakt des Schlußgliedes ist harmonisch in Bewegung — in den *E*-Dur-Sextakkord geführt (T. 5, 1. Viertel). Es bildet sich hier nicht die in den Takten 1—4 durch die V—I-Kadenz verursachte Zäsur nach dem ersten Halbtakt. Die Zwischendominante wird weitergespannt in den Terzquart-Akkord der Dominante (T. 5, 4. Viertel), dem in den Takten 6/7 eine vollständige Kadenz in der Tonika *fis*-Moll folgt  $I_6 - II_5^6 - V_{4-3} | I$

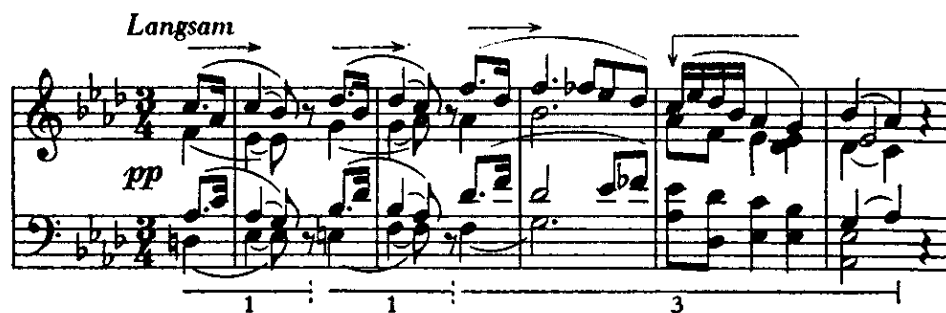
Die überzeugend schließende Wirkung des Dreitaktgliedes beruht auf einer Gewichtaufhebung in seinem Ansatztakt, T. 5: Mit dem dominantischen Klang auf der ersten Taktzeit, auf die in den Takten 1—4 stets die Tonika gefallen war, verliert diese ihr Gewicht. Über zwei Takte hin unverankert, zielt der Gang der Viertel auf die Schlußtonika, T. 7.

Die zweimal als Zwischenspiel in *Fis*-Dur aufgenommene Einleitung (T. 34—40; T. 77—83) wird in Dur auch als Nachspiel wiederholt, wo ihr drei kleine, schließende Glieder angehängt werden. T. 110—119:



In ihrer Folge: 1+1+1½ Takte — das letzte Glied verbreitert die Vorhaltsbildungen der beiden ersten — zeigt sich eine Entsprechung zum Bau des vorangehenden 7-taktigen Abschnitts.

Auf dem Verfahren der Vergrößerung des abschließenden Satzgliedes beruht der Bau desjenigen Vorspiels, das erstmalig in Schuberts Vertonungen selbständigen, nicht aus der Liedmelodie abgeleiteten Bau hat, die 5-taktige Einleitung zur zweiten Fassung von Goethes *An den Mond*, 1815, XX 176 D 296.



Die Tonart des Liedes ist *As*-Dur. Das Vorspiel beginnt auftaktig aus dem offenen Klang des verkürzten Nonenakkords der Doppeldominante, der sich

im ersten Takt mit Quartsext-Vorhalt in die Dominante *Es*-Dur löst. Melodische Gebärde wie Klangfolge dieses 1-taktigen Satzgliedes wiederholen sich in T. 2 auf der VI. Stufe, *f*-Moll. Beide Glieder schließen isoliert, für sich, ohne daß schon ihre Bezogenheit auf *As*-Dur als tonales Zentrum klar wäre. Auch das dritte Glied setzt mit punktiertem Achtelaufтакт zu T. 3 an, doch nicht mehr auf dominantischem Klang. Der Auftakt aus dem Sextakkord der Subdominante *Des*-Dur verschiebt den verkürzten Nonenakkord der Dominante vorwärts auf die erste Taktzeit von T. 3, durch deren Gewicht der Spannungsklang befestigt und nicht sofort aufgelöst wird, sich über den ganzen Takt dehnt und mit einer 2-taktigen, vollständigen Kadenz (T. 4/5) in die Tonika geführt wird. Mit eigenwillig *abtaktigem* Ansatz wendet sich die rechte Hand in T. 4 der Reihe der Auftakte entgegen. Die Sechzehntelfigur seiner Oberstimme kehrt in dem Terzsprung aufwärts ( $c^2$ — $es^2$  . . .) die fallenden Terzen der Auftakte (T. 1—3) um.

Zwei einzelne 1-taktige Glieder von gleichem Bau werden aufgefangen von einem 3-taktigen, dessen Vergrößerung durch Verlagern des Spannungsklangs auf eine schwere Taktzeit verursacht wird. Die auf dem Verhältnis Spannung-Lösung beruhende Bindung der drei Satzglieder wirkt in ihre motivische Ausarbeitung hinein: Die Ansätze (Auftakte) und Schlußbildungen (Vorhalte) aller Glieder entsprechen einander<sup>5)</sup>.

Hans Boschs Erklärung der Fünftaktigkeit dieser Einleitung, „nichtquadratische Gruppenmetrik . . . ist hier bedingt aus romantischer Klangsinnlichkeit, da in dem dritten Nonenakkord bereits so viel an Stimmungswerten akkumuliert erscheint, daß dieser in seinem Expansionsdrang die Grenzen einer natürlichen 4-Taktgruppe sprengt“<sup>6)</sup>, ist nicht auf das Erfassen des musikalischen Satzes gerichtet.



Das Vorspiel zu *An den Mond* ist im Zusammenhang mit einer Gruppe von Einleitungen zu sehen (s. im folgenden etwa die 5-taktigen Vorspiele zu *Täuschung*, *Florio*, *Die Männer sind méchant*, *Sehnsucht*, *Wegweiser*, *Die Krähe*, *Der Winterabend*, *Am Fenster*, s. auch Anm. 7), in denen das Prinzip, dem Lied einen Satz mit einem abgeschlossenen musikalischen Vorgang im Instrumentalpart voranzustellen, durch *ungeradtaktige*, vor allem 5-taktige Sätze verwirklicht wird. Ihr asymmetrischer Bau erweist sich als besonders schlußkräftig<sup>7)</sup>.

<sup>5)</sup> Vgl. die Dehnung eines Schlußgliedes durch Verstärken der Dominantspannung im Nachspiel zu *Hymne III* (Novalis), 1819, XX 362 D 661, T. 21—23: 1+2.

<sup>6)</sup> Bosch: Die Entwicklung des Romantischen, 10.



<sup>7)</sup> Walther Vetter schreibt: „Vorspiele von ungerader Taktzahl sind häufig: sie verneinen die Eigenständigkeit dieses Stückes Musik“ (Der Klassiker Schubert, II 96). Eine so allgemein gehaltene Aussage ruft Widerspruch hervor. Sie gilt für die ungeradzahligen, sich zum Lied hin öffnenden Vorspiele, die zwar eigenständige Struktur haben, doch auf Grund ihres harmonisch offenen und vorwärtsweisenden

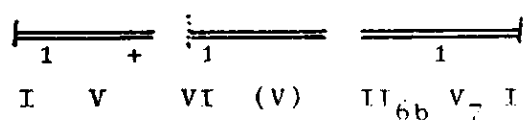
Ein auskomponiertes Rallentando macht das Vorspiel von *Ellens Gesang II*, 1825, XX 472 D 838, zu einem 7-taktigen Satz (Gliederung:  $1+1+1+1+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+2$ ).

Auf vier einzelne Takte mit dem Hornfanfaren-Motiv wird dessen Schlußwendung  herausgelöst und zweimal in halbtaktiger Folge wiederholt (T. 5). Mit einer Verbreiterung der Schlußbildung auf zwei Takte, T. 6/7:  und einer Verstärkung der >-Akzente zu einem fortepiano auf der ersten Taktzeit von T. 6 schließt der Satz.

## b) Asymmetrisches Verhältnis zweier Teile

Ein Verfahren innerhalb von schließenden Sätzen, das sich der unter 1. b) beschriebenen metrischen Verdichtung vergleichen läßt, ist das Zusammenfügen des Vorspiels aus zwei asymmetrischen Teilen: In Verkürzung eines ersten öffnenden Satzgliedes schließt das zweite knapp und bündig ab. *Aus Heliopolis II* (Mayrhofer), 1822, XX 405 D 754.


In den einzeln gesetzten Takten 1 und 2 schnellen rechte und linke Hand im Unisono die rhythmische Figur  von der I. und VI. Stufe ab und öffnen den zweiten Halbtakt jeweils mit dem verkürzten Motiv  auf dem Dominantklang (T. 1 G-Dur, T. 2 Es-Dur). Sforzati markieren die Halbtakte. Mit dem 3. Takt wird unter Beschleunigung des Klangwechsels die harmonische Richtung der Anfangstakte umgewendet; auf den zweiten Halbtakt trifft die schließende Tonika:




Das Vier-Sechzehntel-Motiv erfolgt, ohne durch die zwei Achtel aufgehalten zu werden, ohne die Akzente, dreimal hintereinander auf jedem Viertel (es besteht eine Verwandtschaft zu der unter A. 1. b) beschriebenen Verdichtung in öffnenden Vorspielsätzen). Nach zweimaligem Abrollen in der rechten Hand im Neapolitanischen Sextakkord und im Dominantsept-Akkord (1. und

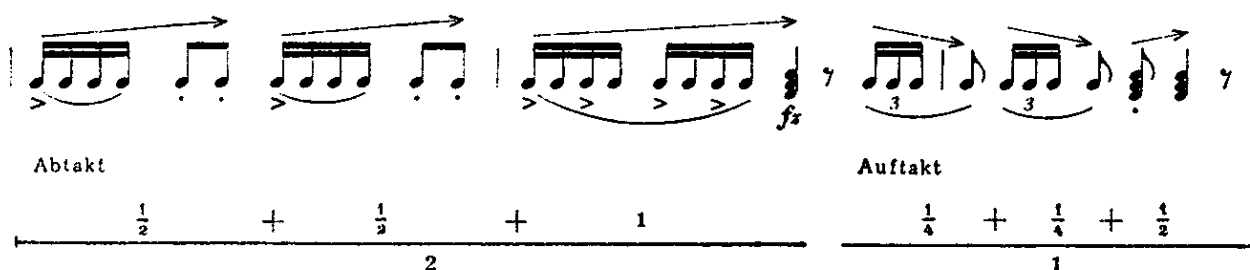
Baus unselbständige Sätze sind; doch bedarf auch ein *geradtaktiger*, offener Satz der Ergänzung und Fortführung.

In schließenden Vorspielen ist ungeradtaktiger Umfang kein Zeichen fehlender Eigenständigkeit. Jedes der 3-, 5- oder 7-taktigen Sätzchen, mit denen sich das Kapitel A. 2. beschäftigt, ist eigenständig durch eine ihm eigene Konsequenz des musikalischen Baus.

2. Viertel) greift der Baß es mit dem 3. Viertel auf der Tonika auf und beschließt es mit der knappen Achtelendung () auf dem 4. Viertel. In dieser Gestalt hatte das rhythmische Motiv die beiden Anfangstakte in dominantischem Klang geöffnet. Im Schlußtakt, der die harmonische Richtung umkehrt, die Sechzehntelfigur verdichtet und sie anstelle der Unisono-Ausführung der Takte 1 und 2 durch Akkorde stützt (1. und 2. Viertel: linke Hand; 3. Viertel: rechte Hand), erhält es die Funktion, im Tonika-Klang das Glied rhythmisch zu schließen.

*Der stürmische Morgen, Winterreise* Nr. 18, 1827, XX, 534 D 911

Das Vorspiel zeigt enge Beziehung zu dem zuvor besprochenen. Es ist ebenfalls 3-taktig, in zwei asymmetrische Teile gegliedert: 2+1 Takte. Es setzt mit derselben rhythmischen Figur  im Unisono des Klavierparts an. Das Prinzip der Umkehrung und Verkürzung im Schlußglied durchdringt hier kunstvoller den Bau des einzelnen Motivs:



Abtakt

Auftakt


$\frac{1}{2}$  +  $\frac{1}{2}$  + 1

$\frac{1}{4}$  +  $\frac{1}{4}$  +  $\frac{1}{2}$

Die drei Motiveinheiten des Vordersatzes, T. 1—2:  $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$ , setzen hart abtaktig an (>-Akzent). Nach halbtaktiger Gliederung des ersten Taktes durch die rhythmische Figur — im Unisono beider Hände erfolgt mit jedem Viertel ein diatonischer Schritt: *d—e—fis—g* — wird T. 2 als Ganzes zusammengefaßt von einem Zug chromatisch von *gis* aus unter dem Achsenton *d*<sup>1</sup> aufwärtsdrängender Sechzehntel, der im verminderten Septakkord auf *b* mit einem sf-Schlag abbricht. Die Folge der Akzente wird im ersten Halbtakt verdichtet (> auf jedem Achtel).

In dem den halben Raum des Vordersatzes einnehmenden Nachsatz, T. 3, wiederholt sich die Folge von drei Gliedern in einer Verkleinerung zu  $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2}$  Takt. Die Bewegung der Motive richtet sich abwärts. Der Nachsatz beginnt wie der Vordersatz im Unisono vom Grundton *d* aus. An die Stelle der akzentuierten Abtakte der Vier-Sechzehntel-Figur im Vordersatz tritt zweimal ein Auftakt aus gleitenden Sechzehntel-Triolen. Das Schlußglied, die Kadenz V—I, nimmt Bezug auf das Ende des Vordersatzes. Die rechte Hand springt über zwei Oktaven in die Höhenlage des verminderten Septakkords (vgl. T. 2, 3. Viertel) und beantwortet seinen scharfen, offenen, doch

nicht zielgerichteten Klang durch die beiden im Verhältnis Auftakt-Abtakt erfolgenden Kadenzklänge.

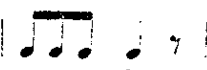

Das Vorspiel zu *Selige Welt* (Senn), 1822, XX 406 D 743, weist innerhalb von zwei Takten einen Bau auf, der dem der beschriebenen dreitaktigen Vorspiele entspricht. Seine trotzige Haltung, Unisono des Klaviersatzes mit der rhythmischen Figur  verbinden es mit den Vorspielen zu *Aus Heliopolis II* und *Der stürmische Morgen*; vgl. die Vortragsbezeichnungen der drei Vertonungen: *Geschwind und kräftig*; *Ziemlich geschwind, doch kräftig*; *Nicht zu schnell, kräftig*.


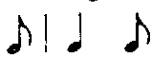


Mit breitem, akzentuiertem Auftakt von einem Viertel setzt der Vordersatz, T. 1, die rhythmische Figur im Unisono beider Hände an. Sie zielt, sich im Terzsext-Akkord der Tonika *As-Dur* aufwärtsbewegend, in eine Kadenz zur VI. Stufe, die an ungewöhnlicher Stelle, von der dritten zur vierten Taktzeit, erfolgt. Der Nachsatz, T. 2, beginnt dagegen abtaktig mit der gleichen melodischen Wendung, nun in der höheren Oktave und allein in der rechten Hand. Anstelle des Unisono wird der Satz zum Klang gefüllt, T. 2 beginnt mit dem Quartsext-Akkord der Tonika. Mit dem Erreichen der oberen Oktave,  $c^2$  (T. 2, 2. Viertel), biegt die Klavieroberstimme um in Abwärtsbewegung; im Vordersatz richtete sie sich zum Schluß in die VI. Stufe über den Oktavton  $c^1$  hinaus weiter aufwärts. Die Kadenz des zweiten Taktes wird gegenüber der des ersten um ein Viertel vorverschoben (2./3. Taktzeit). Die beiden asymmetrischen Glieder nehmen den Raum von fünf Vierteln und drei Vierteln ein, der Einsatz der Singstimme erfolgt unverzüglich mit ausholendem Viertelaufтакт im Unisono mit dem Klavierpart.


Einige der 5-taktigen Vorspiele setzen einer öffnenden Gruppe von drei Takten ein Schlußglied von zwei Takten entgegen.

*Täuschung, Winterreise* Nr. 19, 1827, XX 535 D 911

Die Takte 1—3 stehen mit der abtaktigen Baßfigur  jeweils in einem Klang. T. 3 öffnet die Tonika *A-Dur* der Takte 1 und 2 mit dem Terzquart-Akkord von *Cis-Dur*. Die rechte Hand tanzt mit dem auftaktigen, in der ersten Taktzeit befestigten Sechs-Achtel-Rhythmus  in Oktaven und setzt, wie der Baß, die einzelnen Takte voneinander ab.

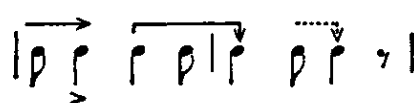
Die Takte 4/5 fangen die schweifende Bewegung des öffnenden Dreitaktgliedes in einer Kadenz auf. In T. 4 wird der Harmoniewechsel beschleunigt, die Drei-Achtel-Figur des Basses springt zweimal, auf jedem Halbtakt, an (VI. und V. Stufe); ihr akzentuierter Zielklang auf der zweiten Takthälfte bleibt aus. Sie ist vorwärts auf den Tonikaschluß in T. 5 gerichtet, der sie wieder in ihre ursprüngliche, feste Gestalt  sammelt. Die rechte Hand, die mit dem Ansatz des 4. Taktes auf *fis*<sup>2</sup> zunächst die Tonrepetition der Takte 1—3 (T. 1/2: *e*<sup>2</sup>, T. 3: *eis*<sup>2</sup>) um einen weiteren Halbton in die Höhe gerückt fortsetzt, löst sich auf der zweiten Takthälfte mit dem Ganztonschritt zum Leitton *gis*<sup>2</sup> und raschem Anstieg zum *h*<sup>2</sup> aus der Fixierung und schließt, mit dem punktierten Rhythmus  zugreifend, die Takte 4/5 zusammen. Die Stelle der Zäsur zwischen den drei Takten des Anfangsgliedes ist jeweils das 6. Achtel, auf dem der Baß pausiert, die rechte Hand mit Auftakt neu ansetzt. Im Schlußglied, T. 4, trägt es über dominantischem Klang des Basses den Hochtton der auf die „1“ des Schlußtaktes zielenden Melodiewendung der rechten Hand, es hat bindende Funktion. Baß und rechte Hand bewegen sich von dem Quintklang *A/e*<sup>2</sup> des Anfangstaktes in Sekundschritten auseinander, der Baß in der Quarte *A—E* fallend, die rechte Hand in der Quinte *e*<sup>2</sup>—*h*<sup>2</sup> steigend, um sich im Schlußtakt durch Gegenbewegung in Grund- und Oktavton der Tonika zu treffen.

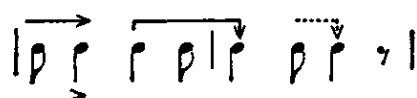
Im Vorspiel zu *Florio* (W. v. Schütz), 1825, XX 483 D 857, ruft ebenfalls Beschleunigung des Klangwechsels und Umkehren der harmonischen Richtung im 4./5. Takt die Gruppierung der fünf Takte in 3+2 hervor.

Beide Einleitungen stellen die Begleitungsfigur des Liedes auf in einem Satz von eigens dem Instrumentalpart vorbehaltenem Bau. Das bestimmte, zügige Abschließen des sich als stehende Fläche (2 Takte Tonika) ausbreitenden 3-taktigen Ansatzes durch ein in Klang, Rhythmus und Melodie der Klavieroberstimme beweglicheres Zweitaktglied verursacht in diesen 5-taktigen Vorspielen keinen ausgeprägten Einschnitt zwischen den Teilen wie in den zuvor behandelten Vorspielen von extremer Kürze, in deren 1-taktigem Schlußglied eine Umkehrung des motivischen Baus des Anfangsgliedes erfolgt. Die halbtaktige rhythmische Figur , die den Bau der Einleitungen zu *Aus Heliopolis II*, *Der stürmische Morgen* und *Selige Welt* bestimmt, wird in keinem der Lieder mit Ausnahme von *Aus Heliopolis* zum Träger des begleitenden Klaviersatzes.

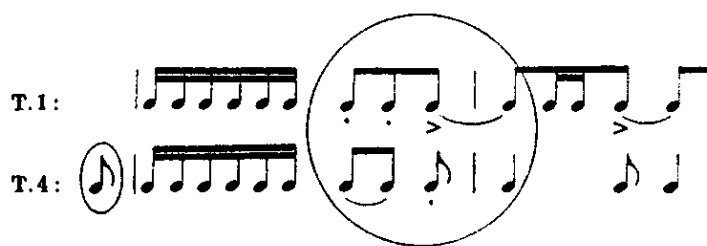
Die Begleitungsfiguren in *Täuschung* und *Florio* sind ganztaktige rhythmische Einheiten, die eine flächigere Anlage der Vorspiele hervorrufen.



Das der Gruppe der in 3+2 Takte gegliederten Einleitungen zugehörige Vorspiel zu *Die Männer sind méchant*, Nr. 3 der Refrain-Lieder von Seidl, 1826, XX 510 D 866, ist ein musikalisch selbständiges, nicht in besonderem Maße auf die Vertonung der Strophe bezogenes Sätzchen. Mit dem Sechzehntellauf der rechten Hand, der abtaktig vom Grundton  $a^1$  aus den Vordersatz, T. 1—3, eröffnet, beginnt auch der Nachsatz, T. 4/5, nun mit Achtelauftakt ( $f^2$ ) von der Quinte  $e^2$  aus, anknüpfend, beantwortend. Das Verhältnis von Aufstellen und folgerndem Anschließen zeigen auch die harmonischen Ansätze beider Glieder: Der Klavierbaß setzt in T. 1 den vollen Tonika-Akkord isoliert für sich; in T. 4 greift er den synkopischen, 'offenen' Drei-Achtel-Rhythmus der Takte 2/3:  in der *Sextakkordlage* der Tonika auf und kehrt ihn im zweiten Halbtakt mit der Kadenz  $II_7-V|I$  bestimmt zusammenfassend um:



Durch das synkopische Gegeneinander beider Hände werden in den Takten 2/3 des Vordersatzes die Schwerpunkte des 1. und 4. Achtels als im Baß nur flüchtig berührte Stützen übergangen, der Baß betont durch Akzent das 2. und 5. Achtel, die rechte Hand das 3. und 6. Achtel, das jeweils in die Haupttaktzeit überbunden wird. Allein in der den Vordersatz öffnenden Wendung der rechten Hand (T. 3) trifft der Akzent auf dem zweiten Halbtakt einen natürlichen Schwerpunkt. Im Nachsatz schließt sich mit dem zweiten Halbtakt von T. 4 die rechte Hand dem sammelnden Baßrhythmus an. Der Beginn des Nachsatzes, T. 4, steht dem ersten Takt des Vordersatzes auch in der rhythmischen Artikulation der rechten Hand als Umkehrung gegenüber:



Der volle Akkord der schließenden Tonika (T. 5, 1. Taktzeit) korrespondiert mit dem anfangs aufgestellten (T. 1) als durch aktiven musikalischen Vorgang erreichter Gegenpol<sup>8)</sup>.

<sup>8)</sup> Vgl. ähnliche Gliederung eines 5-taktigen Vorspiels in den Vertonungen von *Trinklied aus Antonius und Cleopatra*, 1826, XX 502 D 888: 3 + 2 Takte.

*Die Unterscheidung* (Seidl), 1826, XX 508 D 866:  $3\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}$  T.

Symmetrisch in  $2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$  Takte gegliedert ist das Vorspiel zu *Irdisches Glück* (Seidl), 1826, XX 511 D 866.

### c) Fünftaktiges Vorspiel — viertaktiger Perioden-Vordersatz im Lied

Die Funktion eines 5-taktigen Vorspiels als eigenständiges, in sich zu Ende geführtes Sätzchen vor Beginn des Liedes zeigt auch das Verfahren der Erweiterung des ersten 4-taktigen Periodenhalbsatzes im Lied auf Fünftaktigkeit im Vorspiel. Vom Vorspiel ausgehend, ist anders zu formulieren: Der mit der musikalischen Substanz des Liedanfangs im Instrumentalpart aufgestellte 5-taktige Satz mit eigenem, geschlossenem Bau wird im Lied verwandelt in einen 4-taktigen Halbsatz, der einen glatten Ablauf des Satzes in symmetrischen Gliedern erlaubt und auf ein gleichmäßiges Versmetrum Bezug nimmt.

In der Vertonung von Mayrhofers *Sehnsucht*, 1817(?), XX 386 D 516, wird ein Liedvordersatz auf diese Weise als Vorspiel verselbständigt.

Während der Vordersatz des Liedes, T. 6—9, mit den beiden Anfangsversen zwei Zweitaktglieder, die sich von der Tonika C-Dur zur Dominante öffnen, umfaßt — er läßt die Beantwortung durch einen 4-taktigen Nachsatz erwarten, vgl. T. 10—13 —, hält im Vorspiel der 4. Takt den harmonischen Fortgang auf: Die VI. Stufe *a*-Moll (T. 3, 2. Halbtakt) wird nicht wie im Vordersatz in die Subdominante weitergeführt (vgl. T. 9). Die Folge von Grund- und Quartsext-Akkord der VI. Stufe (T. 3/4) bewirkt einen Stillstand des Satzes und ein Abwenden von der Tonika C-Dur. Mit dem Nonenakkord auf *e* (T. 4, 2. Halbtakt) biegt der Satz um in einen Schluß nach *a*-Moll. Dem öffnenden Zweitaktglied, T. 1/2, folgt ein schließendes Dreitaktglied, T. 3—5. Die zum Lied hinführende Wendung im zweiten Halbtakt von T. 5 auf dem Dominantseptakkord der C-Dur-Tonika schafft *nach* dem Abschluß des 5-taktigen Satzes eine Verbindung zwischen Vorspiel und Strophenbeginn.



Die musikalisch in Beziehung zum ersten Halbsatz des Liedes, d. h. auch zum *Gesangspart* stehenden 5-taktigen Vorspiele sind meist in 2+3 Takte gegliedert gegenüber den unter 2. b) besprochenen, aus der Begleitungsfigur des *Klavierparts* gearbeiteten Fünftaktsätzen, die 3+2 Takte zusammenfügen.

*Wegweiser*, *Winterreise* Nr. 20, 1827, XX 536 D 911

Die Aufnahme des Anfangsmotivs der Singstimme (= der Klavieroberstimme)



im Baß, die im Lied-Vordersatz, T. 6—9, dicht, im Abstand von einem Takt erfolgt und die öffnende Kadenz auf den Stufen I—VI—IV<sub>6</sub>—II<sub>6</sub>—V hervorbringt, geschieht im Vorspiel in zwei getrennten Satzgliedern. Das erste 2-taktige mit dem in Sexten von einer Mittelstimme begleitete Motiv in der Klavieroberstimme steht ganz in der Tonika *g*-Moll. Das zweite, T. 3—5, setzt das melodische Motiv im Baß an. Der

Tonrepetition entspricht nicht mehr eine Repetition des Klangs wie im ersten Satzglied: Über dem *es* des Basses führen Zwischendominanten (T. 3: verminderter Septakkord und alterierter Terzquartakkord) auf die Dominante im 4. Takt, die sich mit Quartvorhalt in der rechten Hand über den ganzen Takt spannt und im 5. Takt zur Tonika geschlossen wird. Die Dehnung des zweiten Gliedes beruht auf einer Vergrößerung der Schlußwendung des ersten Gliedes, T. 2:  in stehendem Klang, zu nachdrücklich schließendem  mit dem Kadenzschritt V—I.



Die Funktion eines schließenden Fünftaktsatzes, die instrumentale Einleitung als Struktur vom Bau des Liedes abzusetzen, wird besonders deutlich, wenn auch der 4-taktige Vordersatz des Liedes mit der Tonika endet:

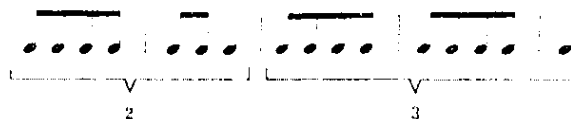
*Die Krähe, Winterreise* Nr. 15, XX 531

Den Vordersatz, T. 6—9, bilden zwei im Gesangspart rhythmisch gleich gebaute Glieder von je zwei Takten mit den Versen 1 und 2 der ersten Strophe:



Im Unisono mit der linken Hand des Klavierparts fällt die Melodie der Singstimme innerhalb der Oktave  $c^2—c^1$ ; im ersten Zweitaktglied (T. 6/7) um die Quarte  $c^2—g^1$ , im zweiten (T. 8/9) um eine weitere Quarte,  $f^1—c^1$ . Der Vordersatz beginnt und schließt mit der Tonika.

Das Vorspiel, noch nicht an Singstimme und Versvortrag gebunden, verstärkt den Abwärtszug der Melodie in einer Verlängerung des Gangs der Achtel um einen Halbtakt:



Das Rahmenintervall des Lied-Vordersatzes, die Oktave, im Vorspiel  $c^3—c^2$ , wird um den Leitton  $b^1$  (T. 4, 4. Achtel) erweitert. Die Melodie der rechten Hand mündet mit der Wendung  $c—b—c$ , mit der sie vom Oktavton der Tonika (T. 1,  $c^3$ ) ausgegangen war, in der tieferen Oktave wieder in

die schließende Tonika ein (T. 4/5,  $c^2$ ). Der abwärtsdrückende Ganztonschritt in T. 4,  $es^2—des^2$ , verbunden mit einem Einsinken der harmonischen Fortschreitung in die Trugschlußstufe und den Neapolitanischen Sextakkord, bewirkt mehr als die natürlich fallende Schlußwendung des Vordersatzes, T. 9:  $es^1—d^1—c^1$ , die Vorstellung, die Melodie werde zwanghaft in die Tiefe gelenkt. Das Dreitaktglied, T. 3—5, steht in einem eigenen Klangraum, in dem die Subdominante ausschließlich durch den Neapolitanischen Sextakkord vertreten wird (T. 3, 1. Achtel; T. 4, 2. Achtel; vgl. im Vordersatz T. 8: Quintsextakkord der II. Stufe). Der  $c$ -Moll-Raum des Vorspiels wird von dem des Liedes abgesetzt.

Das Nachspiel, T. 38—43, nimmt die Einleitung, in die tiefere Oktave versetzt, auf, nun in geradtaktiger Gliederung aus 2+4 Takten. Das kompakte Schließen des Vorspiels durch ein ungeradtaktiges Glied wird umgearbeitet zu allmählichem Auslaufen in einem geradtaktigen Glied. Nach viermaligem Repetieren des Schlußtons  $c^1$  in der rechten Hand in Achteln überkadenzierend in Triolen weiterrollendem Baß (T. 42) kommt der Satz im Tonikaklang des sechsten Taktes (T. 43) zur Ruhe.

Das Vorspiel zu *Der Winterabend* (Leitner), 1828, XX 551 D 938, beginnt mit dem 2-taktigen, öffnenden Vordersatz der ersten Liedperiode (T. 1/2 = T. 6/7).

T. 4 greift sequenzierend die melodische Wendung der fallenden Quart aus dem dominantischen T. 2 auf der II. Stufe,  $c$ -Moll, auf; T. 5 führt mit der Kadenz  $\overset{v_6}{4} - \overset{v_7}{7} - I$  zurück in die Tonika  $B$ -Dur. Zwischen die Takte 2 und 4, die ohne weiteres aneinandergeschlossen werden könnten, wird T. 3 eingefügt. Er trennt die Sequenztakten, das Vorspiel erhält die Gliederung in 2+1+2 Takte. Nach dem 2-taktigen Anfangsglied, das sich in ganztaktigem Harmoniewechsel von der Tonika zur Dominante öffnet, wird mit dem auf der Subdominante beginnenden T. 3 in beschleunigter Klangfolge eine Kadenz zur Dominante eingeschaltet (2./3. Viertel: Doppeldominante  $C$ -Dur-Sextakkord/Dominante  $F$ -Dur). Die sich durch den Einschub des 3. Taktes zum Schlußglied verbindenden Takte 4/5 behalten den beschleunigten Klangwechsel bei.

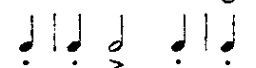
Der instrumentale Satz wird in den Takten 27—31 als Zwischenspiel wieder aufgenommen unter Verwandlung der eigenartigen Struktur, die er am Anfang der Komposition hatte, in einen Bau, der sich dem Zusammenhang des Liedes einfügt.

Der Mitteltakt (vgl. T. 3) wird hier ausgelassen, der sequenzierende T. 29 schließt glatt fortführend an T. 28 an. Im vierten Takt des Zwischenspiels, T. 30, ist mit dem zweiten Halbtakt bereits die schließende Tonika er-

reicht wie in T. 5 des Vorspiels. Eine Wiederholung der V—I-Kadenz wird ihr angehängt (T. 30, 2./3. Viertel ~ T. 30, 4. Viertel, T. 31, 1. Viertel). Aus dem isoliert schließenden 5-taktigen Vorspiel wird mitten im Lied ein viertaktiges Sätzchen, das sich der geradtaktigen Gliederung des vorangehenden Strophenteils anpaßt. Sein Weiterrollen in einen fünften Takt hinein ist äußere Erweiterung. Der Bau des Zwischenspiels beruht nicht wie der des Vorspiels auf echter Fünftaktigkeit<sup>9)</sup>.

#### d) Kontraktion beider Halbsätze der ersten Lied-Periode im Vorspiel

Im Vorspiel zu *Gefror'ne Tränen*, *Winterreise* Nr. 3, 1827, XX 519 D 911, wird eine Satzeinheit von sieben Takten aufgestellt, die mit Beginn des Liedes in zwei 4-taktige Halbsätze getrennt wird. Das Verhältnis zwischen instrumentalem Satz und erster Lied-Periode beruht auf dem Prinzip, das auch den unter 2. c) besprochenen 5-taktigen Vorspielen in ihrem Verhältnis zu den 4-taktigen Vordersätzen zugrundeliegt: Das ungeradtaktige Ganze des instrumentalen Abschnitts wird im Lied verwandelt in ein geradtaktiges, unselbstständiges Glied, das den Fortgang des Satzes ermöglicht.

Die erste Strophe des Liedes, auf die sich das Vorspiel bezieht, ist eine 8-taktige Periode, T. 8—15, die durch Wiederholung des letzten Verses um einen 2-taktigen Nachsatz erweitert wird, T. 16/17. Die 4-taktigen Halbsätze sind klar voneinander abgesetzt. Im Vordersatz, T. 8—11, wechselt das tropfende Motiv  viermal taktweise zwischen rechter und linker Hand, stets in der Tonika f-Moll. Trotz der Verzahnung der Motiveinheiten beider Hände steht jeder Takt einzeln für sich. Der Nachsatz, T. 12—15, beginnt auf der VI. Stufe, Des-Dur, mit der strömenden, zusammenfassenden Bewegung des Baßganges (T. 12), die mit T. 13 wieder in statisches Tropfen zerfällt. Im Vorspiel werden die beiden Halbsätze zu einer Einheit in-

<sup>9)</sup> Die Umarbeitung eines Vorspiels in den Zwischenspielen nimmt Schubert auch in *Das Zünglein* (Seidl), 1826, XX 507 D 871, vor. Das Vorspiel besteht aus zwei 2-taktigen Halbsätzen. Der erste pendelt von der Tonika zur Dominante und zurück; der zweite schließt von einer Zwischendominante (verminderter Septakkord) zur Tonika. Die 3-taktigen Halbsätze der Strophe verwandeln das 4-taktige Vorspiel in ein 3-taktiges, mit der Strophe verschränktes Zwischenspiel, T. 13—15 (vgl. T. 24—26; 35—37; 46—48). Der in die Tonika zurückkehrende zweite Vorspieltakt wird ausgelassen, so daß das Zwischenspiel zu einem einzigen Satzglied wird. Das 4-taktige Nachspiel (T. 57—60) nimmt nicht die Zweigliedrigkeit des Vorspiels auf, sondern behält die eingliedrige Gestalt der Zwischenspiele bei: Ein Takt mit Schlußbestätigungen der Tonika ergänzt das metrisch unabgeschlossene Dreitaktglied zu einem viertaktigen.

einandergewirkt. Auf das dritte Tropfmotiv in der rechten Hand (T. 3) antwortet der Baß nicht mehr symmetrisch ergänzend; er greift um ein Viertel zu früh, schon auf der zweiten Takthälfte in das Motiv der rechten Hand ein und treibt mit dem Quartsprung *as-des<sup>1</sup>* das *as<sup>1</sup>—c<sup>2</sup>* der Oberstimme nachdrücklich (fp) in die Höhe. Der synkopische Quartsprung löst sich in den Baßgang, er löst ihn hier als Entspannung aus. Die Halbsätze der Liedperiode werden durch Auslassen des Schlußtaktes des Vordersatzes (vgl. T. 11) ineinandergeschoben zu einem 7-taktigen Satz. Im Lied springt an der Schnittstelle von Vorder- und Nachsatz, T. 11, die Klavieroberstimme vor der Zeit synkopisch mit dem Quartsprung *as<sup>1</sup>—des<sup>2</sup>* in das Baßmotiv ein, doch ohne eine Störung des Metrums zu verursachen; die Verbindung der Halbsätze geschieht im melodisch-rhythmischen Vordergrund. In T. 5 des Vorspiels erscheinen die Takte 13/14 des Nachsatzes zusammengezogen in einer Verkürzung der Sequenz, ihre ersten Halbtakte sind in einen einzigen Takt gesammelt. Die Takte 6/7 öffnen den Satz zur Dominante; der Unisono-Takt 6 weist voraus auf das Zwischenspiel zur zweiten Strophe (vgl. T. 19/20).

Der konzentrierte Bau dieses Vorspiels entstand aus einem ursprünglich 10-taktigen Satz<sup>10)</sup>. Anstelle des zusammenfassenden 5. Taktes folgten dem Baßgang vier zwischen Dominante und Tonika wechselnde Takte mit dem Tropfmotiv, die ausführlich die Takte 30—33 und 40—43 der Schlußstrophe vorwegnehmen:

<sup>10)</sup> Vgl. Mandyczewski, Revisionsbericht, 110.

Ernst Schaeffer, Schubert's „Winterreise“ in: MQ 24, 1938, 43, macht auf einen Irrtum Mandyczewskis aufmerksam und gibt an, T. 5 entspreche im Autograph der Druckfassung, die zusätzlichen Takte (drei) seien nach ihm eingefügt worden. Wenn Schaeffners Angabe stimmte, müßte T. 5 des folgenden Beispiels (S. 148) korrigiert werden in:

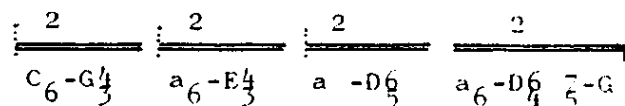


Die Korrektur läßt allerdings ein musikalisch wenig sinnvolles Verhältnis der Takte 6—8 zu T. 5 entstehen: Anstelle des den Takten 30—33 und 40—43 analogen Pendelns zwischen Dominante und Tonika in den Takten 5—8 der von Mandyczewski veröffentlichten ersten Fassung des Vorspiels ergibt sich bei der Veränderung des 5. Taktes nach Schaeffers Hinweis ein Zusammentreffen von zwei Tonikaklängen in T. 5 (2. Hälfte) und T. 6; der erste Halbtakt von T. 6 wiederholt den zweiten Halbtakt von T. 5. Nachdem T. 5 Dominante und Tonika in einen Takt gesammelt hat und auf einen Abschluß des Vorspiels gerichtet scheint, breiten die Takte 6—8 die beiden Funktionen erneut in ganztaktigem Wechsel aus. Sie wirken dem raffenden T. 5 entgegen, dessen Faktur sie von vornherein überflüssig macht.



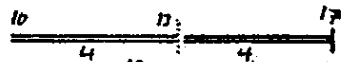
Der sie in der endgültigen Fassung ersetzende Takt 5 deutet sowohl auf die Takte 13—16 als auf die Schlußstrophe hin. Das 7-taktige Nachspiel, T. 49 bis 55, wiederholt das Vorspiel. An die Stelle des Halbschlusses (T. 6/7) tritt ein Ganzschluß (T. 54/55). Die instrumentalen Rahmenteile verhalten sich zueinander wie Vorder- und Nachsatz.

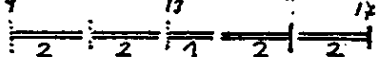
In der Einleitung zu *An die Nachtigall* (Claudius), 1816, XX 276 D 497, senken sich in einer Sequenzkette drei Zweitaktgruppen mit der Klangfolge (I)—(V) von der Subdominante C-Dur zur II. Stufe *a*-Moll; mit den Takten 7/8 wendet ein weiteres Zweitaktglied ihre harmonisch öffnende Richtung um:



Die obere Stimme der rechten Hand setzt im Schlußglied gegenüber den stets mit ganztaktigem Wert beginnenden Anfangsgliedern (T. 1, 3, 5) beweglich mit zwei Sechzehnteln an in der zusammenfassenden Geste: Der Satz fließt nach offenem Beginn aus dem Sextakkord der Subdominante in Parallelbewegung der Außenstimmen in Sekundschritten (bis zum 6. Takt) auf die Tonika hin, die erst mit dem letzten Takt erreicht wird. Das Vorspiel stellt eine Einheit von acht Takten mit leichtem Einschnitt beim Ansatz des Schlußgliedes dar. Die erste Periode des Liedes (T. 9—17) wiederholt das Vorspiel, nun deutlich gegliedert in Vorder- und Nachsatz und um einen Takt erweitert. Die Singstimme setzt in T. 10 nach Beginn des Klavierparts auf dessen geöffnetem Klang (Terzquartakkord von G-Dur) ein. Ihre Phrasierung faßt, anders als die des Instrumentalparts, der die Zweitaktbildung des Vorspiels beibehält (T. 9/10; T. 11/12), die Takte 10—13 mit dem ersten Vers als

Vordersatz zusammen und deutet die harmonische Fortschreitung als schließend:


Singstimme: 

Klavierpart: 

T. 13 geht im Klaviersatz keine Verbindung mehr mit dem folgenden Takt ein (vgl. T. 5/6), er steht für sich. In T. 14 beginnt der Nachsatz, im Gesangspart durch abtaktigen Einsatz des zweiten Verses mit einer Zäsur, im Klavierpart mit zwei von der Dominante zur Tonika schließenden Zweitaktgliedern. Die Folge  $D_5^6 - E_3^5$  des 6. Taktes im Vorspiel wird in den Takten 14/15 des Nachsatzes zu einem 2-taktigen Satzglied gedehnt. Durch die die Verse vortragende Singstimme wird die Satzeinheit des Vorspiels bei seiner Wiederholung zu Beginn des Liedes zerlegt in zwei Halbsätze von fünf und vier Takten. Die Zäsur zwischen Vorder- und Nachsatz erfolgt nach T. 13; mit dem entsprechenden Takt 5 des Vorspiels setzte das dritte Zweitaktglied der 6-taktigen Kette an.

Das Vorspiel zu *Am Fenster* (Seidl), 1826, XX 492 D 878, zieht die Halbsatzanfänge und -schlüsse der ersten musikalischen Strophe zu einem neuen Satz von fünf Takten zusammen.

Das erste 2-taktige Satzglied entspricht den Anfängen von Vorder- und Nachsatz der Strophe, T. 6/7 und T. 10/11; es bleibt mit einer Fermate auf dem dritten Achtel von T. 2 in der Tonika stehen.

Das schließende Dreitaktglied, T. 3—5, verbindet die Takte 12 und 14/15 der beiden Nachsätze der Strophe (T. 10—13, T. 14/15). Die Schlußwendung der rechten Hand  kehrt am Ende des Zwischenspiels zur zweiten Strophe (T. 17) wieder. Während das Lied durchgehend aus geradtaktigen Satzgliedern gebaut ist, haben die instrumentalen Rahmenteile 5-taktigen Umfang; das Nachspiel entspricht dem Vorspiel, abgesehen von veränderter Artikulation und dynamischen Zeichen. Das metrisch vergrößerte Schlußglied aus drei Takten bewirkt auch hier das Absetzen der instrumentalen Abschnitte durch eigenen Bau vom Liedzusammenhang.

### 3. Nachspiele

Die Nachspiele sollen nicht ausführlich für sich behandelt werden. Ihr Verhältnis zum Vorspiel wurde in einzelnen Kompositionen beschrieben. Eine Gegenüberstellung der unter A. 1. und 2. zusammengefaßten Vorspiele und

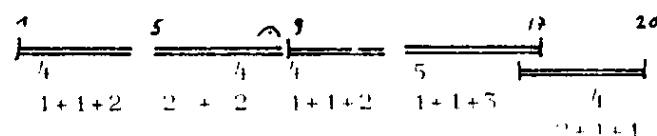


der zu ihnen gehörenden Nachspiele zeigt, daß ungeradtaktiger Bau vorwiegend in instrumentalen *Einleitungen* begegnet. Die Satzabschnitte, die die Lieder eröffnen, werden durch eigenständige Struktur ausgezeichnet, sei es durch in besonderem Maße vorwärtsweisendes Öffnen des Satzes (A. 1), sei es durch nachdrücklich isolierendes Schließen (A. 2.). Die Nachspiele als Schlußglieder der Komposition sind häufig ausschließlich die Tonika enthaltende, symmetrisch gegliederte Blöcke, deren Bau durch ihre Stellung und Funktion bestimmt ist: der Satz klingt aus, er kommt harmonisch und metrisch zur Ruhe. Ein festigendes, stehendes Nachspiel wird das Gegenstück eines auf das Kommende hinführenden Vorspiels, vgl. *Auf dem See* (Vorspiel 5 Takte — Nachspiel 6 Takte), *Die junge Nonne* (7 Takte — 4 Takte), *Ganymed* (7 Takte — 6 Takte), *Totengräbers Heimwehe* (3 Takte — 4 Takte), *Sehnsucht* (Seidl, 5 Takte — 4 Takte). Die Nachspiele der im I. Teil dargestellten Vertonungen von *Gondelfahrer*, *Kriegers Ahnung*, *Die Sterne* und *Wehmut* waren in ihrer musikalischen Substanz erst aus dem Ganzen der Komposition zu erfassen.

Unter Schuberts frühen Liedern begegnet im Nachspiel zu Goethes *Wonne der Wehmut*, 1815, XX 117 D 260, erstmalig ein Schlußglied, das in konstruktivem Bezug zum Bau des Liedes steht und der Vertonung des Gedichts, dem Strophenteil, Wesentliches hinzufügt.

- 1 *Trocknet nicht, trocknet nicht,*  
*Tränen der ewigen Liebe!*
- 3 *Ach, nur dem halbgetrockneten Auge*  
*Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!*
- 5 *Trocknet nicht, trocknet nicht,*  
*Tränen unglücklicher Liebe!*

Schubert faßt je zwei Verse zu einem Periodenhalbsatz von vier Takten zusammen. Die Wiederholung des letzten Verspaars (T. 13—17) als schließender Nachsatz wird um einen Takt gedehnt und mit dem 4-taktigen Nachspiel verschränkt:



Die Halbsätze mit den Rahmenverspaaren 1/2 und 5/6 sind analog ihrem sprachlichen Bau in 1+1+2 (bzw. 3) Takte gegliedert. Der zweimalige Imperativ *Trocknet nicht* steht in zwei einzelnen Takten mit dem anapästischen Rhythmus ♩ ♩ im Klavierpart für sich, der jeweils folgende Vers (2

und 6), *Tränen der ewigen Liebe* — *Tränen unglücklicher Liebe*, schließt je zwei Takte zusammen. Im ersten Halbsatz bindet nur die Singstimme die Takte 3/4 aneinander, der Klavierpart isoliert weiter die Einzeltakte durch den anapästischen Rhythmus. Die entsprechenden Takte 11/12 und 15/16 werden auch im Klavierpart verbunden. Die beiden Anfangstakte des letzten Nachsatzes (T. 13/14) kehren die harmonische Richtung der Vordersatzanfänge um (vgl. T. 1/2; T. 9/10). Dort öffnet sich der Satz jeweils im zweiten Takt über dem liegenden Grundton der Tonika,  $c^1$ , in einen verminderten Dreiklang. T. 13 setzt mit vermindertem Septakkord an, der in die Tonika schließt (T. 14). Mit ausführlicher Kadenz mündet der Nachsatz in das instrumentale Schlußglied (T. 15/16: Neapolitanischer Sextakkord — Dominantquartsext- und -sept-Akkord), in dessen vier Takten der Bau der Halbsätze T. 1—4, 9—12 und 13—16/17 umgekehrt wird. Im Nachspiel schließt Schubert die *ersten* beiden Takte (T. 17/18) zusammen. Sie ruhen auch hier auf dem C im Baß, doch bleibt schon der erste Takt nicht statisch in der Tonika (vgl. T. 1 und 9); auf der zweiten Takthälfte wird der Grundton C in die Terz der VI. Stufe, *As*-Dur, verwandelt. Mit der klanglichen Dynamik, die durch den warmen Dur-Akkord an der Ruhestelle des rhythmischen Fußes einsetzt und den Satz vorwärtsspannt, korrespondiert der melodische Zug der Klavieroberstimme, die die fallende Bewegung des Taktes 17 im folgenden Takt weiterführt, statt neu mit dem rhythmischen Motiv  in Aufwärtsrichtung anzusetzen (vgl. T. 1 f., 9 f., 13 f.). Nun werden die beiden Schlußtakte durch den rhythmischen Fuß  voneinander isoliert. Die rechte Hand führt ihr Sechzehntelmotiv zunächst in steigender (T. 19), dann in fallender Bewegung (T. 20) aus und vertauscht so die Folge fallendsteigend der Gliedansätze im Gesangspart, T. 1/2; 9/10; 13/14. Das instrumentale Schlußglied fängt die Strophe auf in einer Umkehrung der metrischen Gliederung der drei Halbsätze T. 1—4, 9—12, 13—16/17 (1+1+2 — 2+1+1) und ihrer melodischen Ausfüllung durch die Sechzehntelfigur. Der Dur-Klang der VI. Stufe, in den die beiden Anfangstakte des Nachspiels ausweichen, ist im Lied vorbereitet durch den Nachsatz T. 5—8. T. 5 beginnt in *As*-Dur und löst den stehenden, strengen Rhythmus  in gehende Achtel auf: , die in T. 6 wieder in den anapästischen Fuß gesammelt werden, doch nun bei kadenzierend fortschreitender harmonischer Bewegung. Auch das zweite Glied dieses Nachsatzes beginnt mit der VI. Stufe (T. 7). Der Vertonung der Strophe folgt ein instrumentales Schlußsätzchen, das ganz aus ihrer musikalischen Substanz abgeleitet ist, ihre Bauelemente umkehrt und so eine Zusammenfassung schafft.

## B. SCHLUSSABSCHNITTE

### 1. Funktion der Gerüstbaustruktur in Schlußteilen

Exponierte Stellung in der Komposition eines Liedes nehmen außer den instrumentalen Abschnitten die Schlußteile ein. Das in der letzten Strophe von *Erlkönig* beobachtete Verfahren, durch Veränderung der Konstellation der übereinandergelagerten Satzglieder in Klavier- und Gesangspart eine Verdichtung der Struktur herzustellen, bewirkt in einer Reihe weiterer Lieder ähnliche Intensivierung des Satzablaufs zur Herbeiführung des Schlusses.

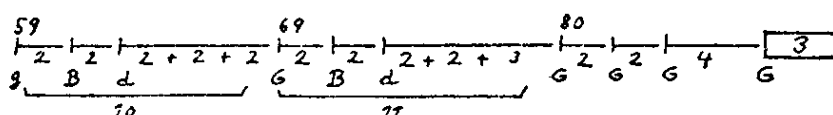
In *Erlkönig* hatte ein Gegeneinander der Phrasenschwerpunkte, ausgelöst durch innerhalb des Gerüstbaus allein in der Schlußstrophe eintretende Kongruenz der Glieder beider Parte, eine erhöhte Anspannung des Satzes hervorgerufen (vgl. T. 133—138). In den Vertonungen von *Der zürnende Barde*, *An die Leyer*, *Auf der Bruck*, *Der Atlas* und *Aus Heliopolis II* ist es umgekehrt die Auflösung kongruenter Gliederung eines Schlußabschnitts bei seiner Wiederholung in inkongruente, verzahnte Folge der Glieder, die eine innere Beschleunigung des Satzes, ein Drängen auf den Schluß zur Folge hat.

*Der zürnende Barde* (Bruchmann), 1823, XX 421 D 785

In der Schlußstrophe (T. 59 ff.) verwandelt Schubert den musikalischen Satz der ersten Strophe, der Periodenbau zugrundeliegt, in Gerüstbau. Ab T. 23 beruht der Satz auf dem Gerüstbauprinzip. Anders als in den Strophen 1—4, in denen die Singstimme je zwei Verse (= Strophenhälfte) zu einem Halbsatz verbindet, reiht sie in der Schlußstrophe die Verse 1—3 einzeln in sequenzierenden Melodiegliedern aneinander, Vers 4 faßt kadenzierend zusammen.

Strophe 5: *Aus alter Ahnen Eichen,*  
*Aus rotem Abendgold,*  
*Wirst, Leier, du nimmer weichen,*  
*So lang die Götter mir hold.*

Gliederung der Schlußstrophe im harmonischen Gerüst:



Während beim erstmaligen Vortrag der Strophe die Phrasen der Singstimme mit den Gerüstbaugliedern zusammenfallen, verursacht das schließende Satzchen des vierten Verses in der Singstimme (T. 67—69), das bei durchgehendem Gerüstbau im Klavierpart notwendigerweise auf dem Tonikaansatz eines Gliedes endet (T. 69), ein Auseinandertreten der sequenzierenden Glieder bei der Wiederholung der Strophe.

59

Sing-stimme

Klavier-baß

Aus alter Ahnen Ei-chen, aus rotem Abend-gold, wirst Lei-er, du nim-mer wei-chen, so-lang die Götter mir

69

hold, aus alter Ah-nen Eichen, aus rotem A-bend-gold, wirst Leier, du nimmer wei-chen

ff

fz

2 2 2 + 2 + 2

2 2 2 + 2 + 3

Der Klavierpart beginnt die Wiederholung in stärkerem dynamischen Register mit T. 69 (fortissimo, vgl. T. 59: forte), die Singstimme kann erst im folgenden T. 70 anfangen. Durch die Versetzung der Gliedanfänge gegeneinander verlagert sich die Betonung im Vers: In der kongruenten Phrasierung der Takte 59—66 wird durch das Zusammentreffen von Tonikatakt und Versanfang stets die *erste* Hebung als Schwerpunkt der Betonung herausgestellt. Die Singstimme erreicht mit einem Quartsprung aufwärts den Grundton jedes Satzgliedes (T. 59: g; T. 61: b; T. 63: d<sup>1</sup>), der Deklamationsebene für den ganzen Vers bleibt. Der Vortrag der Verse in jeweils um eine Terz aufgeschichteter Tonrepetition wird bei der Strophenwiederholung verwandelt in herausforderndes Zielen auf die letzte Hebung: Die Singstimme beginnt im zweiten, leichten Takt der Gerüstbauglieder und springt mit einer Quarte in die *Schlußhebung* (T. 71, T. 73), den Gliedanfang im harmonischen Gerüst. Die Umkehrung des Versgefälles unterstützt den durch Verklammerung der Glieder gestrafften Fortgang des Satzes. Im dritten Sequenzglied (T. 73—76+77—79) wird die inkongruente Gliederung der Parte wieder zusammengefaßt in ein gemeinsames sforzato auf der Schlußhebung *wei(chen)* (T. 75 f.). Durch Beschleunigung des Deklamationsrhythmus in T. 74 holt die Singstimme den Vorsprung des Klavierparts von einem Takt auf.

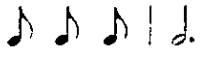
In der Wiederholung der Schlußstrophe von *An die Leyer* (Bruchmann), 1822 (?), XX 414 D 737, bewirkt die Verschiebung der Phrasen der Singstimme gegenüber den Gliedern des Gerüsts eine Verkürzung des schließenden Satzabschnitts.

Der zusammenhängende, nicht mehr von Rezitativen unterbrochene Teil der Komposition, T. 47 ff., beginnt mit den Refrainversen

*Doch meine Saiten tönen  
Nur Liebe im Erklingen*

in zwei Periodenhalbsätzen (Vordersatz T. 47—50; Nachsatz T. 51—55). Der Nachsatzabschluß wird gegenüber dem des Vordersatzes um einen Halbtakt gedehnt und trifft auf den Ansatz eines Gerüstbaugliedes; ab T. 55 wechselt die Struktur vom Perioden- zum Gerüstbauprinzip. Das 12-taktige Satzglied (T. 55—66) trägt die Schlußstrophe:

*So lebt denn wohl, Heroen,  
Denn meine Saiten tönen  
Statt Heldengesang zu drohen,  
Nur Liebe im Erklingen.*

Es wird untergliedert durch dreimalige Folge einer zweitaktigen, absteigenden Baßfigur, die sequenzierend von der I., VI. und IV. Stufe ihren Ausgang nimmt (T. 55 f., 57 f., 59 f.); eine Wiederaufnahme des Nachsatzes (vgl. T. 51 ff.) schließt sich an (T. 61—66); ein Zweitaktglied, in seiner Baßführung verwandt mit den Anfangsgliedern, wird eingeschoben (T. 63/64). Die Singstimme phrasiert gemeinsam mit der geradtaktigen Gliederung des Instrumentalparts. Auch hier bindet sie mit einem ungeradtaktigen Schlußsätzchen (T. 65—67) hinüber in das nächste Gerüstbauglied (T. 67 ff.). Die Wiederholung der Schlußstrophe wird im harmonischen Gerüst auf zehn Takte zusammengezogen (T. 67—76). Nur zweimal rollt die 2-taktige Baßfigur ab (T. 67 f.; T. 69 f.) und greift schon im zweiten Glied, in T. 70, mit beschleunigten Schritten zur Subdominante aus (vgl. T. 60, 3. Zweitaktglied). Die Singstimme wiederholt nicht den liedhaft sich ausbreitenden Ansatz in vergrößerter Deklamation von T. 57. Sie beginnt früher, mitten im ersten Zweitaktglied mit sprechender Anrede:  (T. 67/68)

und überhöht durch Quartsprung aufwärts,  $g^1-c^2$ , den ursprünglich flachen Melodieanstieg ( $g^1-as^1$ , T. 57/58). Das mit Achtelaufтакт anspringende  $es^2$  bei *Heroen* (T. 69, vgl. den Viertelaufтакт zu T. 59) setzt das Höerschichten der Melodiegesten fort. Vers 1 füllt nur drei Takte.

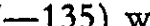
Die neue Energie, mit der die Wiederholung der Strophe begonnen wird, beruht auch hier auf inkongruentem Verhalten der Anfangsglieder beider Parte, verbunden mit einer Konzentration der Strophe durch Verkürzung.

Der letzten Strophe von *Auf der Bruck* (Schulze) 1825, XX 477 D 853, fügt Schubert ein 9-taktiges Gerüstbauglied an mit der Wiederholung der Verse 7/8:

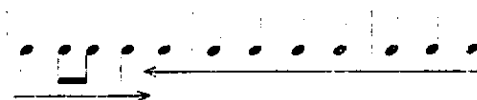
*Der Sehnsucht helles Auge wacht,  
Und sicher führt mich süßes Ahnen.*

(Vgl. die Besprechung des Liedes im I. Teil, S. 69 ff.)

Am Ende des Strophenzusammenhangs gliedern Gesangs- und Klavierpart den Abschnitt mit den Schlußversen gemeinsam: Innerhalb des in T. 114 angesetzten Gerüstbaugliedes (T. 114—126) bilden die Takte 120—123 einen Nachsatz zu dem den Gerüstbau überlagernden Periodenvordersatz T. 115 bis 119. In zwei sequenzierenden, schließenden Gliedern (T. 120/121 Trugschluß; T. 122/123 Ganzschluß) wird die Tonika *As-Dur* erreicht, und erst mit den drei öffnenden Takten 124—126 befindet sich der Satz wieder ganz in der Ebene des Gerüstbaus (Oktavierung des Basses!). Die Singstimme beschließt ihren letzten 4-taktigen Nachsatz mit Vers 8 auf dem Anfangstakt des nächsten Gliedes, T. 127. Damit ist bei der Wiederholung der Verse die durch Ineinandergreifen der Glieder beider Parte gekennzeichnete Schlußstruktur ausgelöst.

Der Klavierpart beginnt das 9-taktige, die Wiederholung tragende Gerüstbauglied (T. 127—135) wie die an entsprechender Stelle der vorangehenden Strophen einsetzenden Zwischenspiele mit zwei Zweitaktgruppen, in denen die Baßfigur  oktaviert, von der I. und VI. Stufe aus erfolgt (T. 127 f. *As*-Dur; T. 129 f. *f*-Moll). In T. 131 setzt sie auf der IV. Stufe an, doch schwingt sie nicht mehr in eine Dominante aus (vgl. T. 128 *Es*-Dur; T. 130 *As*-Dur, Quintsextakkord); es wird ihr mit T. 132 die Ausbreitung der Subdominante, vgl. T. 124 f., entgegengestellt. Auf *Des*-Dur, das in T. 131 als Ansatz des dritten Sequenzgliedes Tonika-Funktion hat, trifft in T. 132 *Des*-Dur als Subdominante. Die Zweitaktgliederung ist aufgehoben, die Takte 131—135 schließen sich zu einer Fünftaktgruppe zusammen.

Am Strophenende hat der Einsatz der entsprechenden subdominantischen Takte andere Stellung: Der Nachsatz T. 120—123 wird ebenfalls durch die 2-taktige Baßfigur gegliedert. Ihr geht bei der Verbindung der Sequenzen T. 120/121 — T. 122/123 im Periodengefüge ein Auftakt voraus, im Gerüstbau des Schlußgliedes erscheint sie hart abtaktig, zwei Takte ganz füllend. In T. 123 endet die Baßfigur in der Tonika, der Baß ruht, und der Auftakt zu den subdominantischen Takten führt reihend fort. In T. 131 prallt er im *ersten* Takt eines Gliedes gegen die neu angesetzte Bewegung des rhythmischen Fußes:



Während am Strophenende die IV. Stufe nach zwei Takten zur Dominante geöffnet wird (T. 126), bewirkt in der Fünftaktgruppe des Schlußgliedes die Verzögerung des Nachsatzanschlusses in der Singstimme ein insistierendes Stehen auf der Subdominante über *drei* Takte (T. 132—134). Die Singstimme verklammert die offenen Sequenzglieder des Klavierparts mit schließenden Sätzchen, von denen das erste auf der Trugschlußstufe (T. 129 *f*-Moll), das zweite mit einem Ganzschluß (T. 131 *Des*-Dur) endet wie die entsprechenden Zweitaktgruppen im Nachsatz während der Strophe, T. 120—123. Der letzte 4-taktige Nachsatz, T. 133—136, erfolgt nach einer Pause, T. 132, die den durchgehend geradtaktig gliedernden Gesang unterbricht. Durch freien Einsatz um so zwingender bringt er die Wiederholung des letzten Verspaars in einer zusammenfassenden Überhöhung der Melodie zum oberen Oktavton *as*<sup>2</sup> zum Abschluß.

In der Vertonung von Heines *Der Atlas*, Schwanengesang Nr. 8, 1828, XX 561 D 957, nimmt Schubert nach den beiden Gedichtstrophen die Anfangsverse

*Ich unglücksel'ger Atlas! (eine Welt)*  
*Die ganze Welt der Schmerzen muß ich tragen*

in verkürzter Textgestalt wieder auf. Während zu Beginn des Liedes Vokal- und Instrumentalpart durch Unisono des Basses mit der Singstimme eine Einheit bilden und in Periodenhalbsätzen gliedern (T. 5—14), verselbständigen sich die Parte am Anfang des dritten Liedteils bei der Wiederholung der Eingangsverse:

Singstimme:  $\overset{40}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}} \overset{42}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}} \overset{44}{\text{—}} \overset{3}{\text{—}}$   
 Klavierpart:  $\overset{31}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}} \overset{41}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}} \overset{43}{\text{—}} \overset{3}{\text{—}}$

Der Baß setzt das dem Liedanfang (T. 5 f.) entsprechende Motiv



in T. 39 an, dem Abschlußtakt der zweiten Strophe (*e*)lend. Die auf seinem offenen zweiten Takt (T. 40) beginnende Phrase des Gesangsparts hat umgekehrtes, schließendes Gefälle. Das Nebeneinander der Satzglieder der Anfangsstrophe wird im Schlußteil verwandelt in eine Verkettung durch Gerüstbaustruktur<sup>11)</sup>.

<sup>11)</sup> Auf die Umarbeitung des Schlußteils hat Richard Capell hingewiesen, vgl. Schubert's Songs, London 1928, 252: „The voice is brought in to overlap the bass

Einen Wechsel des Bauprinzipis nimmt Schubert auch am Schluß des Liedes *Aus Heliopolis II* (Mayrhofer), 1822, XX 405 D 754, vor. Er gruppiert die 16 Verse des nicht in Strophen gegliederten Gedichts<sup>12)</sup> zu vier Strophen mit je vier Versen. Die letzte Strophe

*Laß die Leidenschaften sausen  
Im metallenen Akkord;  
Wenn die starken Stürme brausen,  
Findest du das rechte Wort*

beginnt in T. 39, wie alle vorangehenden Strophen auf Periodenbau beruhend. Ein 4-taktiger Vordersatz mit der ersten Strophenhälfte endet in T. 42 auf der 3. Taktzeit mit Halbschluß (G-Dur). Jede der vier Hebungen eines Verses trifft regelmäßig einen Halbtakt. In dem mit der zweiten Strophenhälfte anschließenden Nachsatz (T. 43 ff.) führt die Singstimme das gleichmäßige Skandieren fort, doch endet sie nicht an dem Halbschluß des Vordersatzes entsprechender Stelle auf der zweiten Hälfte des vierten Taktes mit Ganzschluß, sie zögert den Abschluß durch Wiederholung der vorletzten Hebung um einen Halbtakt hinaus, so daß er auf die erste Taktzeit von T. 47 fällt. Im Klavierpart beginnt mit T. 47 nach einer Zäsur in der Notierung (Auflösung der Vorzeichen, — die Wiederholung der Schlußstrophe steht in C-Dur —, neue dynamische Bezeichnung: fortissimo) ein Gerüstbauabschnitt.

Halbsatzschlüsse:

octave theme with yet heavier effect.“ In der Angabe der Taktzahlen, die Verkürzung des Schlußteils betreffend — „The recapitulation is somewhat condensed — thirteen bars for sixteen“ —, irrt er sich, da er allein den Taktumfang des Gesangsparts zählt. Der dritte Teil ist im ganzen kürzer als der erste (mit Vor- und Nachspiel: 1. Teil: 21 Takte, 3. Teil: 18 Takte), er nimmt nur den Text der ersten Strophenhälfte auf. Die vergleichbaren Abschnitte im 1. und 3. Teil haben gleiches Ausmaß von 10 Takten (1.: T. 5—14; 3.: T. 39—48); „condensed“ ist im Schlußteil allein die Bauweise.

<sup>12)</sup> Das Gedicht trägt in der Textausgabe von 1824 den Titel *Im Hochgebirge*; vgl. auch Deutsch, Dokumente II, 1, Nr. 307, hier Abweichungen im Text.



T. 45

fin - - - dest du das rech - te, das rech - te Wort, laß die

*ff*

Durch Erweiterung des vierten Verses um eine zusätzliche fünfte Hebung verklammert die Singstimme die Stelle, an der sich Perioden- und Gerüstbaustruktur schneiden; zugleich wird so die Inkongruenz der Gliederung bei der Wiederholung der Schlußstrophe ausgelöst. Die Schlüsse des weiter in Halbsätzen gliedernden Gesangsparts treffen nun jeweils die „1“ eines Taktes, der Tonikaansatz eines Gerüstbaugliedes ist (T. 51, T. 55):

Singstimme:  $\overline{4} \quad \overline{5} \quad | \quad \overline{4} \quad | \quad \overline{4} \quad | \quad \overline{2}$

Klavierpart:  $\overline{39} \quad \overline{42 \ 47} \quad | \quad \overline{47} \quad | \quad \overline{51} \quad | \quad \overline{55} \quad |$

Periode                      Gerüstbau

$\overline{4} \quad \overline{4} \quad | \quad \overline{4} \quad | \quad \overline{4} \quad | \quad \overline{5} \quad |$

$2 + 3$

Die in den besprochenen Schlußteilen geschaffene Anspannung des Satzfortgangs wird durch einen Wechsel der harmonischen Struktur von Perioden- zu Gerüstbau (*Auf der Bruck*, *Der Atlas*, *Aus Heliopolis II*) oder durch Konzentration des Satzes *innerhalb* der Gerüstbaustruktur (*Der zürnende Barde*, *An die Leyer*) verwirklicht, die sich in diesen Abschnitten in ihrer spezifischen Funktion zeigt. Es fällt auf, daß Schubert eine Verdichtung des Baus am Schluß eines Liedes nach ihrer Ausarbeitung in der letzten Fassung von *Erlkönig* in einer Gruppe zeitlich dicht beieinander stehender Lieder, *Aus Heliopolis II*, *An die Leyer* und *Der zürnende Barde* (1822/1823), wiederholt.

## 2. Schlußbildungen in Periodenstruktur

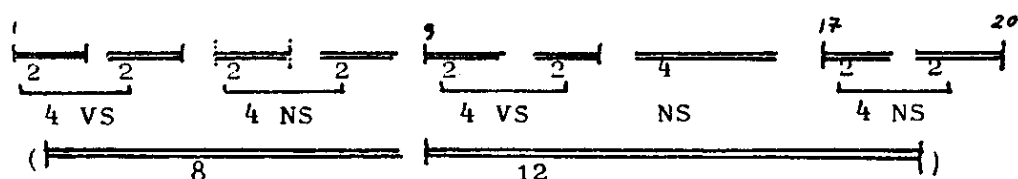
Eine Reihe von Liedern, deren Bau auf dem Periodenprinzip beruht, wird durch einen in besonderem Maße zentrierenden Nachsatz beendet. Solche Schlußbildungen begegnen am häufigsten in kurzen Strophenliedern aus der frühen Zeit, mit bewunderungswürdiger Sicherheit des Bauens bereits in

dem ersten Lied, das in strophenweise wiederkehrendem musikalischen Satz konzipiert ist, in der Vertonung von *Der Jüngling am Bache* (Schiller), 24. September 1812, XX 5 D 30.

# 1. Strophe

- 1 *An der Quelle saß der Knabe,  
Blumen wand er sich zum Kranz,  
Und er sah sie, fortgerissen,  
Treiben in der Wellen Tanz.*
- 5 *Und so fliehen meine Tage,  
Wie die Quelle rastlos hin,  
Und so bleicht meine Jugend,  
Wie die Kränze schnell verblühen!*

Die Halbsatzgliederung der ersten Strophe kann als sowohl 2-taktig wie 4-taktig aufgefaßt werden. Ich verstehe die Takte 1—8 und 9—20, die Strophenhälften, als Periodeneinheiten, wobei die Halb Strophen in einem übergeordneten Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis stehen:



Die acht vierhebigen Verse mit der Reimfolge a—b—c—b—d—e—f—e haben wechselnd klingende und stumpfe Endung. Die Strophe wird formal halbiert durch Reimentsprechung zwischen zweitem und viertem (b), sechstem und achtem (e) Vers, inhaltlich durch eine Gegenüberstellung von Außen und Ich. Die in der ersten Strophenhälfte erzählte Begebenheit wird in der zweiten auf das Ich bezogen.

Neben der Gliederung durch die Endreime der geradzahligen Verse 2,4 und 6,8 bewirken die Anfänge der ungeradzahligen Verse einen durchgehenden, die Strophe als Ganzes zusammenbindenden Zug: Die Verse 3,5 und 7 beginnen mit der Konjunktion *und*, so daß die vier parataktisch gereihten Sätze der Verspaare dicht aneinander geschlossen werden.

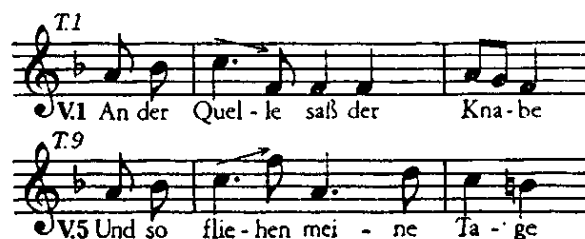
Die Liedstrophe spiegelt den Bau der Gedichtstrophe, ihre zahlreichen iterativen Bildungen und Sinnbezüge. Der Zwei-Achtel-Auftakt zum 1. Vers im Gesangspart gibt den Anstoß zu allen weiteren, entsprechenden Auftakten, die anknüpfend, weiterführend, die Funktion des *und* realisieren. Außer den mit der Konjunktion beginnenden Versen 3, 5 und 7 setzt Schubert auch den 6. Vers *Wie die Quelle . . .* (T. 11) mit Zwei-Achtel-Auftakt an und

macht durch Wiederaufnahme der Melodie des Anfangsverses mit vergrößerter Schlußbildung auf der Dominante die Korrespondenz der beiden Verse ausdrücklich:



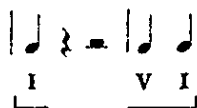
Die Verse 1 und 6 haben jedoch unterschiedliche Stellung in den die Strophenhälften eröffnenden Verspaaren und im Satzgefüge der Periode (vgl. Schema S. 159).

Vers 5 (T. 9 *Und so fliehen . . .*), mit dem die zweite Halbstrophe, die Gleichsetzung der Quelle mit dem Leben, des Blumenkranzes mit der Jugend, beginnt, steht musikalisch in eigenem Bezug zum Anfangsvers. Nach identischem Auftakt wird der Quintfall  $c^2-f^1$  des ersten Taktes umgekehrt in einen Quartsprung nach oben  $c^2-f^2$  (T. 9).



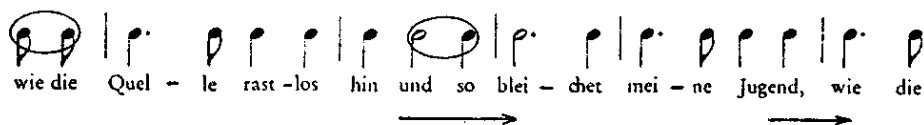
Vers 1 ist ein selbständiger sprachlicher Satz. Er wird in einem melodisch und harmonisch schließenden Zweitaktglied vorgetragen (T. 1/2). Vers 5 bildet erst mit Vers 6 eine Sinneinheit. Seine Melodie wird aufwärtsgewendet, sie endet mit einem Halbschluß, das Zweitaktglied T. 9/10 öffnet sich in den Septakkord der Doppeldominante. Vgl. auch den weiterweisenden

Baßrhythmus in T. 9/10:  gegenüber dem knapp zusammenfassenden in T. 1/2:



Nach dreimaligem auftaktigem Beginn der Zweitaktglieder T. 1 f., 3 f. und 5 f. faßt der vierte Vers, *Treiben in der Wellen Tanz*, (T. 7/8), abtaktig im forte die erste Strophenhälfte zusammen. Über liegendem Grundton der Dominante,  $c$ , bewegen sich Singstimme, rechte Hand des Klavierparts und Mittelstimmen der linken Hand im Dominantseptakkord aufeinander zu und

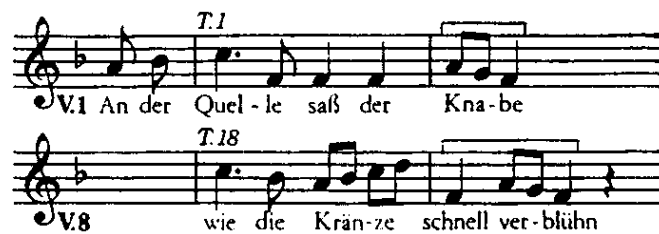
schaffen in ihrer rhythmisch und melodisch zielenden Führung den ‚Doppelpunkt‘ (s. S. 74, Anm. 48a), der die Strophenhälften aufeinander bezieht. Mit T. 7 setzen die Begleitungsfiguren im Klavierpart aus, der Satz wird in Akkorde gerafft. Die feste, rollende Sechzehntelfigur im Unisono (T. 8, 2. Viertel) bildet eine Zäsur vor der zweiten Periode, doch wird der Einschnitt sofort durch die verbindlich hinüberbrückende Achtelbewegung der rechten Hand aufgehoben. Die zweite Periode, T. 9—20, ist durch Wiederholung des letzten Verspaars um vier Takte länger als die erste. Nachdem Schubert im Vordersatz, T. 9—12, beide Zweitaktgruppen mit dem die Analogie zur ersten Halbstrophe herstellenden Zwei-Achtel-Auftakt begonnen hat, verstärkt er beim Ansatz des 7. Verses, *Und so bleicht meine Jugend* (T. 12/13), die bindende Funktion des *und*. Hatte der Zwei-Achtel-Auftakt mehr das Moment des Aufzählenden der Konjunktion erfaßt, so wird sie nun in ihrer Eigenschaft als Bindewort verwirklicht: Synkopisch, dicht hinter dem stumpfen Schluß des 6. Verses, setzt das *und* betont und gelangt auf der zweiten Taktzeit von T. 12 ein, Vorder- und Nachsatz eng zusammenziehend<sup>12a)</sup>:





Im Klavierpart bilden die Achtel der rechten Hand hier nicht halbtaktige Spielfiguren in Akkordbrechung, sie rollen in schmiegsamer, linearer Bewegung durch den ganzen Takt abwärts. Der Baß setzt akzentuiert auf der zweiten Takthälfte ein und bleibt, die Taktgrenze überbindend, liegen, während zwei dominantisch offene Klänge über ihm wechseln ( $C_7$ — $D_2$ ). Der breite Zeitwert, mit dem Schubert das *und* hier als Hebung behandelt, löst eine Dehnung der zweiten Hebung *blei(chet)* über den ganzen Takt aus. Die klingende Endung *Jugend* fällt, abweichend von der bisherigen Ordnung, auf die zweite Takthälfte (T. 14), und der achte Vers, *Wie die Kränze . . .*, schließt ohne Pause an. Er beginnt abtaktig wie der vierte (*Treiben in der Wellen Tanz*), dem er im rhythmischen Ablauf entspricht. Auch in seiner Melodieführung bestehen Parallelen zum vierten Vers: Der Ausgangston beider Verse ist die Sept der Dominante,  $b^1$ , sie enden mit ihrem Grundton ( $c$ ). Vers 8 wendet sich, die Phrase öffnend, aufwärts in die Oktave  $c^2$  (vgl. Vers 4:  $c^1$ ). Doch verliert der abtaktige Ansatz des ach-

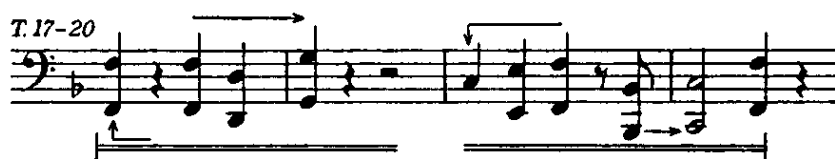
<sup>12a)</sup> Analoge Stellen in Schuberts reifen Liedern behandelt Georgiades, vgl. Schubert . . ., 87, 93, 200 ff., 235, 239, 242 ff., 265, 280, 312. S. auch das Kapitel Schubert und Schütz, 183 ff.



ten Verses dadurch, daß der Abschluß des siebenten dicht an die Taktgrenze gedrängt wird, seine Eigenständigkeit, die Funktion scharfen Gliederns. In dem ohne Einschnitt durchgehenden Zug des offen beginnenden und offen endenden Nachsatzes T. 12 (13)—16 wird erneut ein ‚Doppelpunkt‘ vor der Wiederholung des letzten Verspaars geschaffen. Nach dem Abbrechen der Reihung der Zwei-Achtel-Auftakte im ersten Nachsatz (T. 12) scheint die Wiederaufnahme des Auftakts bei der Wiederholung des Verses (T. 17) als mit Aktivität neu gewonnen. Die Takte 17/18 greifen den Beginn der zweiten Periode (T. 9/10) auf, der abschließende Nachsatz realisiert so die Entsprechung der Verse 5 und 7 in sprachlichem Bau und Aussage. Während die rechte Hand bisher stets die Halbsätze und Zweitaktglieder durch überleitende Spielfiguren verband — eine Spiegelung der *und*-Struktur der Strophe im Instrumentalpart (vgl. T. 4, 6, 8, 10, 12, 16) —, bleibt in T. 18 die Achtelbewegung im G-Dur-Septakkord stehen, die rechte Hand wiederholt auf der zweiten Takthälfte die Akkordbrechungen der ersten, der Baß pausiert (vgl. dagegen den entsprechenden Takt 10). Der abtaktige Beginn des letzten Zweitaktgliedes, T. 19/20, mit Vers 8 wird so an singulärer Stelle durch völlig freien Einsatz ausgezeichnet. Die Singstimme führt alle vier Hebungen des letzten Verses aus, trotz stumpfer Endung füllt er zwei Takte ganz und schließt auf der zweiten Takthälfte. Sein melodischer Ambitus entspricht dem des Anfangsverses, T. 1/2, dessen knappe Schlußwendung am Strophenende vergrößert wird:



Vgl. den Baß in T. 2:  mit T. 20: 

Der Klavierbaß faßt den letzten Nachsatz, das nach harmonischem und rhythmischem Bau einzig autarke Viertaktglied, eine selbständige kleine Periode, in fester Klammer zusammen. Die Schlußkadenz gewinnt rhythmisch besondere Überzeugungskraft durch den sammelnden Zugriff des Basses im Achtelaufтакт zu T. 20:



Die rechte Hand realisiert die Vordersatz-Nachsatz-Beziehung der beiden Zweitaktglieder durch Umkehren der Akkordbrechung  der Takte 17/18 in antwortendes  in T. 19. Die zentrierende Funktion des Schlußsätzchens in seiner Gegenüberstellung von auftaktigem und abtaktigem Zweitaktglied ist bedingt durch das Vorenthalten sowohl des leichten Zwei-Achtel-Auftakts wie eines ausdrücklichen freien Abtakts im vorangehenden ersten Nachsatz (T. 12/13—16).

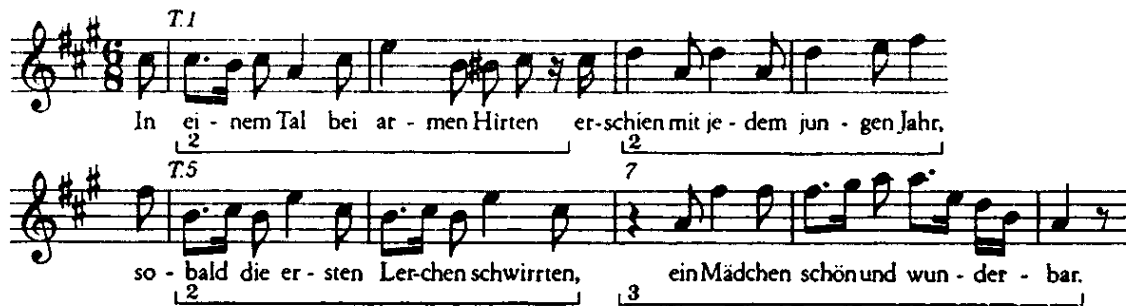
Die drei weiteren Strophen nehmen nur den musikalischen Satz der ersten Strophenhälfte bei jeweils neuer Fassung des vierten Verses auf; die Komposition folgt nicht einem strengen Strophenprinzip. In keiner der folgenden Strophen, ebensowenig wie in den als reinen Strophenliedern konzipierten Vertonungen des Gedichts von 1815 (XX 68 D 192) und 1819 (XX 359 D 638) geht Schubert in derart realer Weise auf die Sprachstruktur ein wie in der Anfangsstrophe der frühesten Komposition von 1812. Auch in Schillers Gedicht wiederholt sich der beziehungsreiche Bau der ersten Strophe nicht in den folgenden.

Das Zwingende des Strophenabschlusses in *Der Jüngling am Bache* wird in der Versbehandlung dadurch bewirkt, daß allein in dem schließenden Zweitaktglied des Nachsatzes die vier Hebungen eines stumpf endenden Verses bei abtaktigem Beginn voll ausgeführt werden und gleichmäßig die Halbtakte treffen, so daß die während der Strophe aufgestellte Ordnung, nach der stumpfe Versschlüsse auf eine erste Taktzeit fallen (vgl. T. 4, 8, 12, 16), zu einer zusammenfassenden Verbreiterung des letzten Verses aufgegeben wird. Der Abschluß auf der zweiten Takthälfte (T. 20) setzt der Reihe der Endungen auf der „1“ (oder „1/2“ bei klingender Endung) ein umkehrendes Gewicht entgegen.

Entsprechendes Verfahren zeigen die Vertonungen der Schlußverse in *Das Mädchen aus der Fremde* und *Die Nacht*.

In der ersten Komposition von *Das Mädchen aus der Fremde* (Schiller) vom 16. Oktober 1814, XX 30 D 117, werden die sechs Strophen des Gedichts zu drei musikalischen Doppelstrophen zusammengefaßt. Die Strophen 1 (T. 1 ff.), 3 (T. 18 ff.) und 5 (T. 36 ff.) entsprechen sich im musikalischen Satz (bis auf kleine Abweichungen im Klavierpart, vgl. T. 5, T. 22, T. 40) und stehen in der Haupttonart A-Dur, die Strophen 2, 4 und 6 werden jeweils neu vertont (T. 10 ff. *fis*-Moll; T. 27 ff. D-Dur; T. 45 ff. A-Dur).

Während die Strophen 2, 4 und 6 die vier vierhebigen Verse mit Kreuzreim und wechselnd klingender und stumpfer Endung regelmäßig in vier Zweitaktsätzchen vortragen, unterbricht in den Strophen 1, 3 und 5 eine Pause vor dem Schlußvers die Reihe der Zweitaktglieder.




Der Einschnitt, nach dem die Singstimme das gleichmäßige Skandieren wiederaufnimmt, verschiebt den stumpfen Schluß des Verses auf eine erste Taktzeit und bewirkt 3-taktigen Umfang des Schlußgliedes. Die Verschiebung wird durch den dritten Vers, *Sobald die ersten Lerchen schwirren*, ausgelöst, dessen klingende Endung die zweite Hälfte von T. 6 ganz ausfüllt, so daß kein Raum mehr für einen Auftakt bleibt. Auch hier veranlaßt die *erste* Strophe des Gedichts das gezielte musikalische Bauen: Erst der vierte Vers bringt das Subjekt; es wird, vom Strophenzusammenhang getrennt, für sich gesetzt.

In der zweiten Vertonung des Gedichts vom 12. August 1815, XX 108 D 252, die für alle Strophen denselben musikalischen Satz hat, kehrt Schubert im Schlußvers das Versgefälle ebenfalls um, ohne daß hier die Zweitaktgliederung einer 8-taktigen Periode gestört wird. Die Schlüsse der Verse 1—3 liegen wie in der ersten Vertonung stets in der zweiten Takthälfte (T. 2, 4, 6), auf jeden Halbtakt trifft gleichmäßig eine Hebung. Vers 3 endet mit öffnender melodischer Wendung in einer Fermate auf dem Sextakkord der Tonika (T. 6). Der Schlußvers setzt nach der Fermate mit Sechzehntel-Auftakt in beschleunigt zusammenfassender Deklamation ein und schließt auf der *ersten* Taktzeit von T. 8; T. 7 nimmt *drei* Hebungen auf.



Die Vertonung von 1814 legte die Isolierung des Schlußverses aus dem Strophenzusammenhang als Notation fest (Pause), doch erfolgte in der Deklamation des letzten Verses kein Umschlag. In der zweiten Komposition überläßt Schubert die zeitliche Absetzung des Schlußverses dem Ausführenden (Fermate), verwandelt aber seine Deklamation durch gedrängte Folge der Hebungen und bewegliche Triolenuntergliederung der Taktzeiten<sup>13)</sup>.

<sup>13)</sup> Vgl. auch den zusammenfassenden Nachsatz der zweiten Periode in *Der Fischer* (Goethe), 1815, XX 88 D 225, T. 13—16, der durch Dehnung der vorletzten Hebung (*Weib*) als einziger Halbsatz mit schließendem Einsatz des Motivs  im Klavierpart auf der zweiten Takthälfte endet.

Eine Verlagerung von Sinn geschieht bei der abschließenden Wiederholung des letzten Verses von *Die Nacht* (Uz) 1816, XX 235 D 358.

1. Strophe: *Du verstörst uns nicht, o Nacht!*  
*Sieh, wir trinken im Gebüsch,*  
*Und ein kühler Wind erwacht,*  
*Daß er unsern Wein erfrische.*

Das kurze Lied faßt die vier vierhebigen Verse mit der Reimfolge a (stumpf) — b (klingend) — a — b in eine 8-taktige Periode. Jeder Vers füllt zwei Takte; die stumpfen a-Schlüsse fallen auf die „1“ jedes zweiten Taktes (T. 3, 5, 7), die klingenden b-Schlüsse enden auf der „3“ (T. 5, 9). Nach dem gleichmäßigen Ablauf der vier Zweitaktglieder, die sich mit auftaktigem Beginn aneinanderreihen, beschließt eine bekräftigende Wiederholung des letzten Verses die Strophe. Das letzte Zweitaktglied (T. 8/9) setzt noch einmal an (T. 10), doch nun mit abtaktigem Beginn und Dehnung des dominantischen Klangs über einen ganzen Takt, so daß die schließende Tonika auf die erste Taktzeit eines dritten Taktes (T. 12) fällt und mit dem 3-taktigen Nachspiel verschränkt wird (T. 12—14).



Während der Strophe hatten die Auftakte das Sinngewicht auf die betonten Reimworte gelenkt. Die Deklamation des Schlußverses in T. 8/9 zielte auf das *Verb* (*er-*)*frische*. Der nachdrücklich feste, abtaktige Ansatz des schließenden Nachsatzes (T. 10—12) exponiert stärker als die durch die Verschiebung des Verses auf den Hochton *es*<sup>2</sup> verlegte Stammsilbe des Verbs die Konjunktion *daß*, die die finale Verknüpfung der Sätze herstellt. Der Nebensatz erscheint bei seiner Wiederholung in anderer Sinngebung. Nach der rein musikalischen Beziehung der Verse aufeinander durch das Periodengefüge in den Takten 2—9 realisiert Schubert im Schlußglied, T. 10—12, die sprachliche Funktion des letzten Verses. Das Dreitaktglied kehrt die



Reihung der Auftakte um in einen Abtakt; es ist finaler Sammelpunkt des musikalischen Baus und entspricht in Stellung und Funktion dem Finalsatz des vierten Verses.

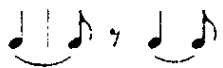
Die Strophenschlüsse in *Wie Ulfru fischt* (Mayrhofer), 1817, XX, 296 D 525, werden ebenfalls durch eine ungeradtaktige Bildung im letzten Nachsatz herbeigeführt. Mayrhofer's Gedicht legt eine Unregelmäßigkeit in der Vertonung des Schlusses nahe, der letzte Vers jeder Strophe weicht im metrischen Bau von dem gleichmäßigen Alternieren zwischen Hebung und Senkung der vorangehenden Verse ab.


1. Strophe:    1 *Die Angel zuckt, die Rute bebt,*  
                   *Doch leicht fährt sie heraus.*  
                   3 *Ihr eigensinn'gen Nixen gebt*  
                   *Dem Fischer keinen Schmaus!*  
                   5 *Was frommet ihm sein kluger Sinn,*  
                   *Die Fische baumeln spottend hin,*  
                   7 *Er steht am Ufer festgebannt,*  
                   *Kann nicht ins Wasser, ihn hält das Land.*

Nach der Reimordnung sind die achtzeiligen Strophen zweigeteilt. Die Verse 1—4 werden durch Kreuzreim zusammengeschlossen, a—b—a—b, die a-Verse sind 4-hebig, die b-Verse 3-hebig. Die Verse 5—8 reimen paarweise, c—c—d—d, und haben durchgehend vier Hebungen. Alle Verse enden stumpf. Vers 8 erhält jeweils besondere Schlußkraft dadurch, daß der glatte Wechsel von Hebung und Senkung unterbrochen wird von einer doppelten Senkung:

- [ °       / ]
1. Strophe: Kann nicht ins Wasser, ihn hält das Land
2. Strophe: Fruchtlos ist Fischers alte List
3. Strophe: Kein Sturm folgt ihnen vom Lande nach

Schubert bewirkt das nachdrückliche Schließen der Strophe nicht wie Mayrhofer mit Hilfe des letzten Verses, sondern durch unregelmäßige Behandlung des vorletzten. Das Lied ist nach dem Periodenprinzip gleichmäßig in 4-taktige Halbsätze gegliedert, die je zwei Verse aufnehmen. Die beiden Schlußverse 7/8 erscheinen zunächst als 4-taktiger Nachsatz, T. 15—18.

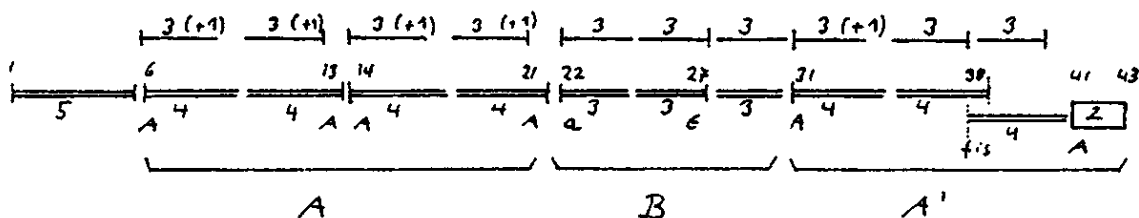
Während der Klavierpart im Baß die drängende Bewegung  unverzüglich mit dem Auftakt zu T. 19 neu ansetzt, schließt die Wiederholung des Nachsatzes in der Singstimme erst nach einer Pause an, Vers 7

wird verschoben. Je ein Halbtakt im Instrumentalpart vor und nach dem 7. Vers mit der rhythmischen Figur  bringen das unnachgiebige Skandieren aus dem Gleichmaß. Durch Längen der letzten Hebung, (ge-)bannt, und harmonisches Ausholen zur Dominante der Parallele, C-Dur (T. 20/21), entsteht ein 3-taktiges offenes Satzglied (T. 19—21), das sich gespannt vorwärtsrichtet und den leicht variiert wieder aufgenommenen 2-taktigen Schlußvers (T. 22/23) hervorschnellen läßt.

In den bisher besprochenen Liedern aus Schuberts Frühzeit beruht die pointierte, unregelmäßige Behandlung des Schlußverses auf einem mehr nur musikalischen Prinzip des Bauens; das zeigt die Wiederholung solcher Schlußbildungen, die durch das syntaktische Gefüge der Anfangsstrophe hervorgerufen scheinen, in weiteren Strophen, deren Schlußverse eine exponierte Vertonung nicht nahelegen.

In Nr. 19 der *Winterreise* geschieht durch die Vertonung des Schlußverses eine Verwirklichung des *Themas, Täuschung*. Im Hinblick vor allem auf die harmonisch-metrische Struktur des Liedschlusses scheint mir ein Erfassen der Gliederung der Komposition vom Periodenbau her zwingender, weil ergebiger für die Interpretation, als die von Georgiades vorgenommene Gliederung des harmonischen Fundaments nach dem Gerüstbauprinzip<sup>14</sup>). Periodenstruktur überlagert hier den Gerüstbau wie z. B. in der dritten Strophe von *Erlkönig* (vgl. S. 31).

Das Klaviervorspiel wurde unter II. A. 2. b) besprochen und als 5-taktiges schließendes Sätzchen verstanden. Nach dem Periodenprinzip stellt sich der Bau des Liedes im Schema wie folgt dar:

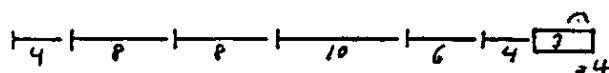


Zur Vertonung s. Georgiades, Schubert . . . 376/77.

Der Schlußvers steht im Gedicht als Aussage und selbständiger Satz für sich. Die ironisch bittere Einsicht *Nur Täuschung ist für mich Gewinn* ist thematischer Kern der Strophe. In Schuberts Vertonung wird der Schlußvers zum zweiten Nachsatz einer zusammengedrängten ‚Reprise‘ A' (T. 31—41/43) des A-Teils (T. 6—21). Der A-Teil schließt die Verse 1/2 und 3/4 in zwei 8-taktige Perioden zusammen. Die 3-taktigen Phrasen der Singstimme werden vom Klavierpart zu 4-taktigen Halbsätzen aufgefüllt. Der Baß gibt den Halb-

<sup>14</sup>) Georgiades, Schubert . . . , 377.

Gliederung des harmonischen Gerüsts:



satzschlüssen der Singstimme im jeweils dritten Takt harmonische Stützen, während die rechte Hand die Schlußwendung der Singstimme aufgreift und sie, den Abschluß der Gesangsphrase als trügerisch vorzeitig bestimmend, wiederholt. Jeweils am Ende eines Halbsatzes tritt der Klavierpart führend hervor und bewirkt lockend, zwanghaft die Fortbewegung des Satzes. In dem Wechselspiel zwischen Schließen des Verses und Eingreifen der rechten Hand wird der Vorgang *tanzt vor mir her — ich folg' ihm nach* dargestellt. Bei der Vertonung der Verse 5/6 (und 7), in denen das Ich den äußeren Vorgang als Situation seines Innen auslegt, wird der die Halbsätze erweiternde instrumentale Takt ausgeschaltet. Der Mittelteil B umfaßt die Verse 5/6 in einer 6-taktigen Periode aus 3-taktigen Halbsätzen (T. 22—27) und leitet die Reprise durch ein offenes Dreitaktglied (T. 28—30) mit dem in Aufzählungen drängenden Vers 7 ein<sup>15</sup>).

Für die Reprise des A-Teils bleiben der Vertonung nur noch drei Verse. A' zieht die beiden Perioden des Anfangsteils in eine einzige zusammen. Mit den Versen 8/9 wird die erste Liedperiode (vgl. T. 6—13) wieder aufgenommen. Auf dem Schlußton der Singstimme im Nachsatz (T. 37) setzt in gewohnter Weise die rechte Hand mit der den Halbsatz streckenden Wiederholung der Schlußwendung an, die, statt den Ganzschluß der Singstimme zu bestätigen (vgl. T. 12/13), in T. 38 in die Trugschlußstufe *fis*-Moll abbiegt. Auf das als Abschluß eines Viertaktsatzes erscheinende *fis*-Moll (vgl. dagegen T. 18, *fis*-Moll: Beginn des Nachsatzes) trifft, zu früh, der Einsatz des letzten Verses mit einem zweiten Nachsatz, der den Takten 18—21 des A-Teils entspricht. In dem Trugschluß *fis*-Moll — das Stichwort *Täuschung* fällt darauf — werden Schluß- und Anfangstakt der beiden Nachsätze verschränkt, so daß über die Kontraktion des A-Teils in der Reprise hinaus eine Verdichtung des Baus geschaffen wird (A = 16 Takte; A' = 11 Takte + 2 Takte Tonika).

Der Liedschluß enthält als metrische und harmonische Gestalt alles Erwartete, Gewohnte vor: die Symmetrie der Periodenhalbsätze, das Einmünden des Nachsatzes in die Tonika, eine dem A-Teil entsprechende führende Funktion des Klavierparts. Zur Realisierung einer ‚Täuschung‘ durch musikalischen Bau scheint die Periodenstruktur prädestiniert: Ihre während des Liedes als verlässlich aufgestellte Form erweist sich an essentieller Stelle des Liedes als unverlässlich.

Die Gliederung nach dem Gerüstbauprinzip, die sich am Setzen der Tonika orientiert, erfaßt die Grundsicht des Satzes, in der sich das Zusammentreffen von Sinn und musikalischem Bauen noch nicht anschaulich abzeichnet.

<sup>15</sup>) In der Gliederung nach dem Gerüstbauprinzip zeichnet sich die klangliche Zäsur zwischen A und B, der Schnitt, der durch Aufeinandertreffen von Dur- und Moll-Tonika entsteht (T. 21/22), nicht ab.

## C. VORBEREITUNG VON ‚REPRISEN‘

### 1. Umkehrungsverhältnis zwischen überleitendem Satzglied und Reprisebeginn

Zentrale Stellung im Bau eines Liedes hat die Einführung einer ‚Reprise‘, d. h. einer Wiederaufnahme des musikalischen Satzes von Anfangsstrophen oder -strophenteilen am Schluß des Liedes<sup>15a)</sup>. Während Reprise in Schuberts frühen Kompositionen ausschließlich entweder metrisch glatt an den vorangehenden Teil des Liedes anschließen<sup>16)</sup> oder nach abwartendem, offenem Stehenbleiben des Satzes auf einer Fermate eintreten<sup>17)</sup>, wird in einigen Liedern der mittleren und reifen Zeit die Wiederkehr der Musik der Anfangsstrophe durch besondere Aktivität des Bauens herbeigeführt.

*Das Mädchen* (F. Schlegel), 1819, XX 354 D 652

	Reim
<i>Wie so innig, möcht' ich sagen,</i>	a
<i>Sich der Meine mir ergibt,</i>	b
<i>Um zu lindern meine Klagen,</i>	a
<i>Daß er nicht so innig liebt.</i>	b
 <i>Will ich's sagen, so entschwebt es;</i>	 c
<i>Wären Töne mir verliehen,</i>	d
<i>Flöss' es hin in Harmonieen,</i>	d
<i>Denn in jenen Tönen lebt es.</i>	c
 <i>Nur die Nachtigall kann sagen,</i>	 a
<i>Wie er innig sich mir gibt,</i>	b
<i>Um zu lindern meine Klagen,</i>	a
<i>Daß er nicht so innig liebt.</i>	b

<sup>15a)</sup> S. S. 57, Anm. 37a.

<sup>16)</sup> Vgl. z. B.

XX 89 *Erster Verlust*, 1815, T. 17 ff.

XX 147 *Ossians Lied nach dem Falle Nathos*, 1815, T. 30 ff.

XX 148 *Das Mädchen von Inistore*, 1815, T. 15 ff.

XX 173 *Harfenspieler*, 1815, T. 23 ff.

XX 201 *Lied* (Salis), 1816, a: T. 16 ff., b: T. 15 ff.

XX 233 *Gott im Frühlinge*, 1816, T. 31 ff.

XX 234 *Der gute Hirte*, 1816, T. 54 ff.

XX 275 *Am Grabe Anselmos*, 1816, T. 30 ff.

XX 351 *Der Wanderer* (Schlegel), 1819, T. 16 ff.

<sup>17)</sup> XX 17 *Geisternähe*, 1814, T. 44.

XX 24 *Erinnerungen*, 1814, T. 30 ff.

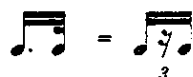
XX 25 *Adelaide*, 1814, T. 47 ff.

XX 34 *Schäfers Klagelied*, 1814, T. 39 ff.

Die Schlußstrophe enthält bereits in Schlegels Gedicht eine Wiederaufnahme der Anfangsstrophe; sie steht dieser zugleich als Antwort, als Lösung gegenüber. Die durchgehend vierhebigen Verse sind in den Rahmenstrophen durch Kreuzreim mit wechselnd klingender und stumpfer Endung zusammengeschlossen, die Mittelstrophe hat verschränkte Reime mit ausschließlich klingenden Endungen.

Shuberts Vertonung, *A*-Dur, 3/8-Takt ohne Tempobezeichnung<sup>18)</sup>, faßt jede Strophe in eine 8-taktige Periode. Die Reprise-strophe wird um einen 2-taktigen Nachsatz erweitert (T. 35/36).

In den Rahmenstrophen (Str. 1: T. 5—12; Str. 3: T. 27—34 + 35/36) steht ein 4-taktiger Vordersatz mit dem ersten Verspaar ganz auf dem Dominantklang, *E*-Dur; der 4-taktige Nachsatz, mit dem die Tonika nach *a*-Moll wechselt, schließt mit dem zweiten Verspaar von der Dominante in die Parallele, *C*-Dur. Wie die rechte Hand im Vorspiel (T. 1—4) setzt die Singstimme jeden Takt des Vordersatzes mit einem Sechzehnteltriolen-Auftakt an. In den ersten drei Takten des Vordersatzes hat auch der Klavierpart den Auftakt als punktiertes Sechzehntel, das mit der Singstimme als Triole auszuführen ist:



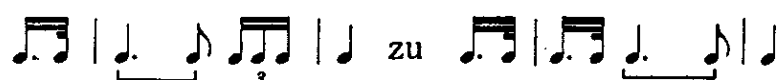
Der Nachsatz (T. 9—12, vgl. T. 31—34) sammelt wie der Vordersatz zwei einzelne Takte in ein Zweitaktglied (1+1+2), faßt aber die Strophe fest in einer rhythmischen und melodischen Umkehrung des Vordersatzschlusses zusammen.

- XX 47 *Am Flusse*, 1815, T. 18 ff.
- XX 69 *An den Mond* (Hölty), 1815, T. 29 ff.
- XX 73 *An die Apfelbäume . . .*, 1815, T. 21 ff.
- XX 224 *Der Leidende*, 1816, T. 17 ff.
- XX 272 *Am Bach im Frühling*, 1816
- XX 365 *Beim Winde*, 1819
- XX 366 *Sternennächte*, 1819, T. 42 ff.
- XX 371 *Die Götter Griechenlands*, 1819, T. 37 ff.

<sup>18)</sup> In der Petersausgabe Bd. III, 211: *Langsam*, *zart*. Nach dem Revisionsbericht von Mandyczewski auch im Autograph keine Tempobezeichnung.



Die bisher reihende rhythmische Gliederung des 3/8-Taktes springt um von



der rhythmische Schwerpunkt wird in T. 11 (vgl. T. 33) von der ersten auf die zweite Taktzeit verlagert, im Klavierpart unterstützt von nachdrücklichem fortetpiano. Die Wendung der Singstimme am Ende des Vordersatzes, der Sextsprung abwärts, T. 7 (vgl. T. 29), wird umgekehrt in einen Sextsprung aufwärts, T. 11 (vgl. T. 33).

Bei der abschließenden Wiederholung des letzten Verses in der Reprisenstrophe (T. 35/36) vergrößert die Singstimme in T. 35 die Intervalle aus T. 33; T. 35: Oktavsprung aufwärts  $fis^1$ — $fis^2$  — Sextsprung abwärts  $e^2$ — $gis^1$  (vgl. das Beispiel oben).

Es entsteht eine Beziehung zum Vordersatzende, T. 29: Die Worte *innig* korrespondieren in der mit punktiertem Viertel fallenden Sexte  $e^2$ — $gis^1$ . In T. 29 erfolgt der Sextsprung mit *innig* als zweiter Hebung des zweiten Verses von der ersten Taktzeit aus; in T. 35 setzt er auf der zweiten Taktzeit an, *innig* ist im Schlußvers die dritte Hebung. Der rhythmisch kontrastische Einsatz der fallenden Sexte entspricht dem Wechsel der Stellung des Adverbs *innig* im Vers.

Mit der rhythmischen und melodischen Zusammenfassung in den Nachsatzschlüssen (T. 11/12; T. 33/34; T. 35/36) sind vollständige Kadenzen verbunden; in den Vordersätzen pendeln alle Glieder nach einem Auftakt aus der Tonika in die Dominante aus. Die musikalische Anlage der Rahmenstrophen (Reihung — Zentrierung im letzten Zweitaktglied des Nachsatzes) entspricht ihrem sprachlichen Bau. Das syntaktische Gefüge zielt auf den Schlußvers, *Daß er nicht so innig liebt*.

Die Mittelstrophe, T. 15—22, wird von der ersten durch ein 2-taktiges Zwischenspiel mit der auftaktigen rhythmischen Figur



auf dem Orgelpunkt der Tonika (-Parallele), *c*, getrennt (vgl. Vorspiel, Orgelpunkt der Dominante, *e*<sup>1</sup>). Während die Rahmenstrophen *einen* durchgehenden Satz enthalten — jeder Vers bedarf zur Herstellung eines Sinnzusammenhangs der Fortführung im folgenden —, besteht die zweite Strophe aus selbständigen Sätzen. Vers 1 steht als syntaktische Einheit von konditionalem Nebensatz und Hauptsatz für sich:



*Will ich' sagen, so entschwebt es.*

Die gleiche Satzverknüpfung wiederholt sich in vergrößerter Dimension in dem Reimpaar der Binnenverse 2/3:

*Wären Töne mir verliehen,  
Flöss' es hin in Harmonieen.*

Vers 4, auch in dieser Strophe der zentrale Vers, gibt endlich die Begründung der Nichtsagbarkeit des *es*:

*Denn in jenen Tönen lebt es.*

Der Bau der 8-taktigen Periode folgt der Gliederung der Strophe. Auf den für sich vertonten ersten Vers 1 (T. 16, Fermate), der wie der Beginn der Anfangsstrophe offen auf der Dominante steht und die auftaktige Diktion fortsetzt, wobei die Melodie das Verhältnis von Bedingung (*Will ich's sagen*) und Folgerung (*so entschwebt es*) mit einer Beantwortung der sich in die Oktave der Dominante hebenden Sexte *gis*<sup>1</sup>—*e*<sup>2</sup> (T. 15) durch den Quintfall in den Grundton, *h*<sup>1</sup>—*e*<sup>1</sup> (T. 16) spiegelt, folgen die Verse 2/3 im Zusammenhang (T. 17—20). Hier gibt Schubert nicht wie in T. 15/16 ihren syntaktischen Bezug wieder, er baut sie in einer Sequenz auf das *denn* hin, das aus dem vierten Vers isoliert und den Versen angeschlossen wird, auf die es sich bezieht. Mit einem *fortepiano* bleibt der Satz auf der dritten Taktzeit von T. 20 im verminderten Septakkord auf *h* stehen. Nach der durch Fermate und Sechzehntelpause geschaffenen Zäsur stellt der Klavierpart in T. 21/22 im *forte* den weichen Auftakten der Sequenz T. 17/18 — T. 19/20 das rhythmische Motiv  *abtaktig* entgegen, während die Singstimme den letzten Vers mit einem Auftakt von *einem* Sechzehntel ansetzt. Im Umschlagen des Rhythmus wird die kausale Funktion des *denn* und damit der Sinn des Schlußverses realisiert. Gleichzeitig erscheint die Reimordnung der Strophe im musikalischen Bau: Die durch reichen Reim zusammengehörenden Verse 1 und 4 werden von dem punktierten Rhythmus  im Klavierpart getragen. In Vers 1 tritt er zweimal auftaktig auf, in Vers 4 bündig zusammenfassend abtaktig, doch auf den Schwerpunkt der zweiten Taktzeit gerichtet, die durch *fortepiano* und Hochtönen der Melodie betont wird (T. 21). Die reimenden Mittelverse bilden eine Sequenz mit glatten Auftakten von zwei Sechzehnteln.

Der Reprise der Anfangsstrophe geht ein 4-taktiges Zwischenspiel voraus (T. 23—26), das als einziges Sätzchen den punktierten Rhythmus *abtaktig*, in der *ersten* Taktzeit verankert aufstellt:



Nach zweimaligem, isoliertem Setzen des Rhythmus in zwischendominantischen Septakkorden (T. 23/24) — das letzte Achtel bleibt jeweils leer — wird der Satz im Dominantquartsext- und -sept-Akkord auf den Strophenbeginn hin gesammelt. Die Klavieroberstimme öffnet das Zwischenspiel mit der fallenden Sexte  $e^2$ — $gis^1$  (T. 25/26) in ganztaktigem Schritt (vgl. den Sextsprung  $gis^2$ — $b^1$  im Nachsatz der zweiten Strophe, T. 21). Ihre öffnende Geste wird am Ende des Liedes von der schließenden Wendung  $e^2$ — $gis^1$ — $a^1$  (T. 35/36) beantwortet.

Der abtaktige Einsatz des punktierten Rhythmus in dem das Da Capo vorbereitenden Zwischenspiel läßt den Auftakt am Strophenbeginn als erneuten Umschlag erscheinen; — vgl. dagegen die Fortsetzung der Auftakte des Vorspiels und ersten Zwischenspiels in den Strophen 1 und 2. Die adversative Funktion des *nur*, das die Schlußstrophe einleitet, wird als rhythmische Struktur verwirklicht.

Das Verfahren, eine Da Capo-Strophe durch den Bau des sie vorbereitenden Satzgliedes so herbeizuführen, daß der Reprisesbeginn zu dessen Umkehrung wird, begegnet vor der Vertonung von *Das Mädchen* in der zweiten Fassung von Goethes *An den Mond*, 1815, XX 176 D 296.

Der Wiederaufnahme der musikalischen Doppelstrophe des Liedanfangs (T. 6—22) bei der Vertonung der letzten Gedichtstrophen 8/9 (T. 45—60) geht ein instrumentaler Takt voraus, der den 3-taktigen Nachsatz mit den



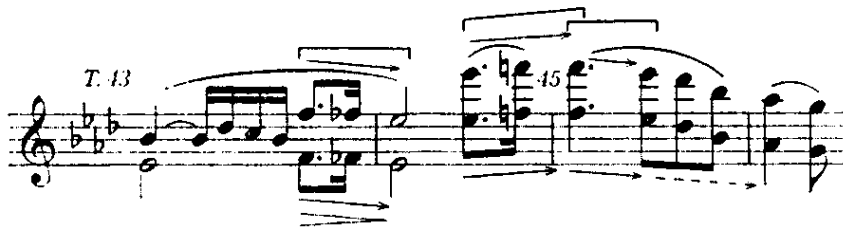
zwei Schlußversen der 7. Strophe (T. 41—43) verlängert und der Reprise zuwendet.

Die 7. Strophe läuft in einer Stagnation des Satzes aus. Über stehender Dominante im Klavierpart (T. 41—43) wiederholt die Singstimme zu den Versen 3 und 4 die gleiche, um den Quintton der Dominante,  $b^1$ , kreisende Melodie. In T. 43 greift die Klavieroberstimme die Schlußwendung des Gesangs aus T. 41 und 42, die fallende Sechzehntelfigur auf der letzten Taktzeit über dem Dominantquartsext-Akkord, auf und verwandelt sie in eine weit öffnende Gebärde (vgl. das Bsp. oben). Die Sechzehntelfigur, hier von  $b^1$  ausgehend und an die erste Taktzeit angebunden, erfolgt als Ansatz der neuen, vorwärtsgerichteten Geste schon auf dem zweiten Viertel; mit dem dritten Viertel holt die rechte Hand, die schleifende Bewegung der Sechzehntel in ein punktiertes Achtel auffangend, oktaviert zur großen None  $f^2$  aus und fällt chromatisch über die kleine None  $es^2$  in die Oktave der Dominante,  $es^2$ . Der seit T. 41 stehende Dominantklang erhält durch die schärfende None auf der „3“ des Taktes neue Spannung, er wechselt die Lage zum verkürzten Nonenakkord. Nachdem der Klavierpart in dem Zweitaktglied T. 43/44 die auftaktigen schließenden Phrasen der Singstimme (T. 41/42; T. 42/43) in eine abtaktig ansetzende, öffnende Wendung verwandelt hat, in der die Stellung der Sechzehntelfigur im Takt verschoben wurde, wird der Beginn des Da Capo zu einer Umkehrung der melodischen, harmonischen und rhythmischen Vorgänge der instrumentalen Überleitung: Der aus abtaktigem Impuls hervorgehenden, chromatisch fallenden großen Sekunde  $f^2—es^2—es^2$  der rechten Hand (T. 43/44) antwortet bei Strophenbeginn auftaktig ein steigender großer Sekundschrift  $es^2—f^2$ , der auf die „1“ von T. 45 gerichtet ist; der Schwerpunkt der öffnenden Geste lag auf der „3“ von T. 43.

Harmonisches Zentrum beider Wendungen ist der verkürzte Dominant-Nonenakkord. In der Überleitung stellt er den Zielklang dar, der Ort höchster Spannungsintensität ist die dritte, leichteste, doch betonte Taktzeit (T. 43); am Strophenbeginn ist er Ausgangsklang auf der ersten Taktzeit, der Auftakt erfolgt aus dem Tonika-Akkord.

Der Bau der Takte 43/44 läßt den Reprisesbeginn nicht als bloß mechanische, die Komposition formal rundende Wiederaufnahme der Anfangsstrophe erscheinen, sondern als neuen Satz, der als Gegenwirkung zur Überleitung geschaffen wird.

Die fallende Bewegung  $f^2—es^2—es^2$  der rechten Hand in T. 43/44 steht in zweifachem Bezug zum Strophenbeginn: Sie bedingt den Einsatz der Strophe in melodischer und harmonischer Umkehrung (T. 43/44:  $\searrow_{\text{D}9}^{\text{D}9}$  T. 44:  $\nearrow$  T) und ist zugleich eine Vorwegnahme der entsprechenden Wendung, mit der T. 45 ansetzt:



Während sie in der Überleitung in Halbtonschritten von der dritten zur ersten Taktzeit fällt und gedehnt vorwärtsweisend stehenbleibt, wird sie im ersten Takt der Strophe als Ganztonschritt weitergeleitet, rhythmisch und melodisch in einen Abwärtsgang von drei Achteln gelöst und einer harmonischen Entspannung im Halbschluß zugeführt (T. 46: Quartsextakkord der Dominante). Der erste Halbsatz der Strophe greift die für sich stehende, offene Geste der Überleitung auf und führt sie innerhalb seines Zusammenhangs zu Ende. Das Da Capo steht in einem Satzgefüge von eigener Konsequenz.

In der Vertonung von Goethes *Versunken*, 1821, XX 391 D 715, vertieft Schubert das Prinzip der Einführung einer Reprise durch gegensätzliches Bauen an der Wendestelle des Satzes zu einem Wechsel der harmonischen Struktur (siehe Seite 176).

Die sechzehn Verse reihen sich in lockerer Folge ohne Fassung in ein Strophensystem, die Reimordnung weist keine strenge Konsequenz auf. Aus der bloßen Reimbindung ergibt sich eine Halbierung der Strophe in  $2 \times (4 + 2 + 2)$  Verse.

Vers 1—4	Vers 9—12
Vers 5—6	Vers 13—14
Vers 7—8	Vers 15—16

In solcher äußerlichen Gliederung stehen nur die nach ihrer Stellung am Ende der Strophen-,Hälften' korrespondierenden Reimpaare der Verse 7/8 und 15/16 in einer Beziehung zueinander: Gemeinsam ist den beiden Verspaaren eine Isolierung aus den übrigen Versen, die das ‚Hin- und Widerfahren‘ in den Locken der Geliebten darstellen. Ihr jeweils erster Vers (Vers 7 und 15) hat reflektierende Haltung, der zweite (Vers 8 und 16) leitet ein Wiederaufnehmen der liebkosenden Bewegung ein. Obwohl beide Verse Schlußstellung in den Strophenhälften einnehmen, weisen sie ihrem Sinn nach weiter. Besonders der Gedichtschluß bewirkt die Vorstellung eines Perpetuum der Bewegung, — *für ewig auf und nieder fahren*. Schubert läßt die Verse 15/16 aus, verwirklicht dagegen durch Rückkehr zum ersten Vers konkret, und zwar durch ein *musikalisches* Verfahren, ihren Sinn: *Wir fangen es von vorn an*.

# Schubert

Reim syntakt. Hebun-  
Zus.hang gen

[illegible]

a	1	4
b	4	5
b		5
a	3	5
a	2	5
a		5
c	2	5
c		4
d	3	4
e		4
d	4	4
e		4
b	3	4
b		4
f	2	4
f		4

Die syntaktische Verknüpfung der Verse übergeht häufig die Reimbindung. Als Sprach- und Sinnzusammenhang ergibt sich folgender Bau des Gedichts:

Vers 1

Vers 2—4: 3

Vers 5—6: 2

Vers 7—8: 2

Vers 9—11: 3

Vers 12—14: 3

Vers 15—16: 2

Durch wechselndes Zusammenfassen von je zwei oder drei Versen entsteht ein unregelmäßiges, in der Versgruppierung dynamisches Strophengebilde von stets neuer Beweglichkeit in Verdichten und Verschlingen durch enge Reimfolge (Vers 4, 5, 6; Vers 4: Binnenreim: *Herzensgrund* — *gesund*), stockendem Einhalten (Vers 7 und 12) und großräumigem, zügigem Zusammenfassen (Vers 2—4; 9; 11). Eine innere Beschleunigung erfährt das Gedicht als Ganzes dadurch, daß mit dem achten Vers die Fünfhebigkeit der Verse in Vierhebigkeit übergeht. Der Wechsel des Metrums geschieht mitten in dem zur zweiten Hälfte überleitenden Verspaar 7/8, dessen vermittelnde Funktion so im metrischen Bau realisiert wird; es weist gleichzeitig zurück und vorwärts. Schon das Wiederaufnehmen der Bewegung, *er kehrt schon wieder zu den Locken*, ist im neuen Metrum intensiviert, beschleunigt. Der Anfangsvers hat als einziger in der ersten Strophenhälfte nur vier Hebungen, sein Sinnbezug zum Schlußvers wird im metrischen Bau reflektiert. Die Entsprechung von Inhalt und sprachlicher Struktur bekundet sich in der Wiederaufnahme der Verse 2/3 in dem neuen, verdichteten Metrum in den Versen 13/14. Die beiden Verspaare stehen einander als Beginn und Schluß des eigentlichen Strophenzusammenhangs gegenüber. Dem konditionalen Verhältnis der Verse 2 ff.

*Und darf ich dann . . . Da fühl' ich mich . . .*

antwortet als ‚Reprise‘ das die Folgerung ziehende

*Man wird . . . für ewig . . .*

Schubert verändert in seiner Vertonung die Gestalt des Gedichts und faßt seine syntaktischen Einheiten zu musikalischen strophenähnlichen Einheiten

zusammen<sup>19)</sup>. Er stellt wie Goethe die erste Zeile isoliert, thematisch dem mit T. 17 in Gerüstbaustruktur beginnenden Liedzusammenhang voran und wiederholt sie epilogartig am Schluß des Liedes. Es fehlen die letzten Verse 15/16, die mit der Wendung an Hafis Bezug auf den Zusammenhang des *Westöstlichen Diwan* nehmen. Auch der zehnte Vers wird in der Vertonung ausgelassen. Schubert bringt die sich reimenden Verse 9 und 11 in ein Symmetrieverhältnis. Für sein musikalisches Bauen ist der die innere Dynamik des Gedichts bewirkende Zusammenschluß von drei Versen (Vers 9—11; Vers 12—14) nicht bestimmend. Ebenso schlägt sich die metrische Beschleunigung der zweiten Gedichthälfte nicht im musikalischen Satz nieder. Deutlich herausgestellt werden in der Komposition jedoch die Verse, die im Gedicht die Wiederaufnahme der thematischen Bewegung, des ‚Krauens‘, einleiten,

Vers 7/8 *Der fünfgezackte Kamm, wo sollt' er stocken?*

*Er kehrt schon wieder zu den Locken.*

und

Vers 12 *Doch wie man auf dem Köpfchen kraut*

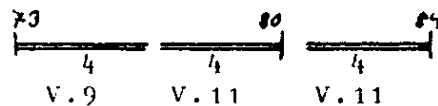
die auch musikalische Reprisen auslösen<sup>20)</sup>. Mit den Versen 9 und 13 wiederholt Schubert den Satz der Verse 2 und 3. Im Zusammenhang der Untersuchung von Repriseneinführungen muß auf eine ausführliche Besprechung des ganzen Liedes verzichtet werden. Seine Gliederung ist in Anm. 19 knapp angegeben worden. Der Schlußabschnitt des Liedes, mit dem der Beginn der *As-Dur*-Teile (vgl. T. 17—20; 21—24; 69—72; 73—76) ritornellartig wiederkehrt (T. 94—97), wird vorbereitet durch den für sich vertonten Vers 12, *Doch wie man auf dem Köpfchen kraut* (T. 85—93). Im Gedicht ist er der erste einer Gruppe von drei Versen (V. 12—14), durch seinen adversativen Einsatz *Doch* . . . von stauender und hinweisender Funktion. Vers 12 ist in der Komposition nicht nur durch seine Deklamation und Melodieführung isoliert, sondern auch durch die harmonische Struktur der ihn tragenden Satzglieder im Instrumentalpart, der voneinander abgesetzte Periodenhalbsätze bildet. Schon bei der Vertonung des 11. Verses, *So zart zum Scherz, so liebe-*

<sup>19)</sup> Vers 2—4: T. 17—33; Vers 5—6: T. 37—57; Vers 7—8: T. 60—69; Vers 9—11 (= 10): T. 73—84; Vers 13—14 (= 12—13): T. 94—112. Die Taktzahlen geben die Gliederung des Gesangsparts an, der Periodensätze bildet. Der Klavierpart gliedert nach dem Gerüstbauprinzip. Gliedansätze: T. 17, T. 21, T. 25, T. 33, T. 35, T. 37, T. 39, T. 41, T. 47, T. 53, T. 57 (T. 59), T. 69, T. 73, (Periodeneinschub T. 77—93), T. 94, T. 98, T. 103, T. 108, T. 112, T. 116 (Schlußblock: T. 120—125). Die Besprechung des Vorspiels vgl. S. 125 f.

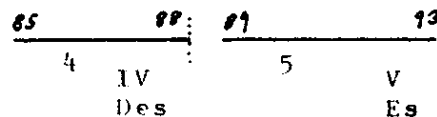
<sup>20)</sup> Zu Vers 7 vgl. S. 46 (I. Teil).

Vers 8, T. 65 ff.: Über der weiter stauenden, stockenden Bewegung des Klavierparts führt die Singstimme mit Vers 8 in weitem 5-taktigem Bogen in den *As-Dur*-Teil (T. 69 ff.). Sie nimmt schon hier die kantable, melismatische Diktion bei erneuter Vergrößerung der Deklamation auf. Ihre vermittelnde Haltung hat ähnliche Funktion wie die im Gedicht bereits mit diesem Vers einsetzende Vierhebigkeit.

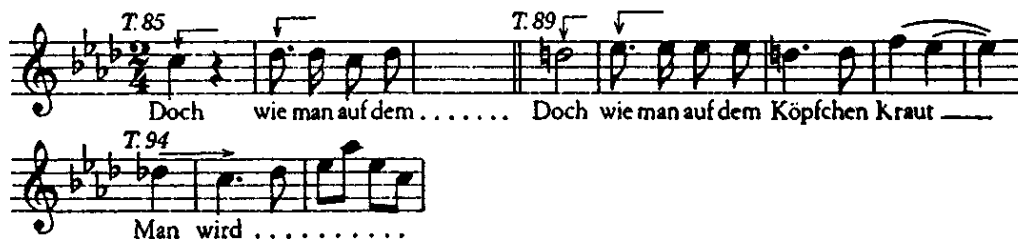
*viel* (T. 77—84), hat die Struktur von offenen Gerüstbaugliedern zu schließenden Periodennachsätzen gewechselt (T. 77—80; 81—84). Während bisher durchgehend die Periodenvordersätze des Gesangsparts sich in Kongruenz mit den Gerüstbaugliedern befanden (vgl. T. 17—20, 21—24, 73—76), der Abschluß der asymmetrischen Nachsätze dagegen auf den Ansatz eines Gerüstbaugliedes fiel (vgl. T. 33, 47, 53, 57, 69, vgl. auch den Vordersatzschluß in T. 41), schließen in Vers 11 Singstimme und Klavierpart gemeinsam ab. Zugleich mit dem Periodenprinzip stellt sich symmetrische Gliederung ein:



Die beiden Satzglieder, die mit dem 12. Vers den Schlußteil vorbereiten, behalten periodischen Bau bei:



An singulärer Stelle setzt die Singstimme abtaktig ein, durch Trennung der Konjunktion *doch* vom Verszusammenhang sogar mit zweimaligem Abtakt, bei der Wiederholung des Verses (T. 89 ff.) in dringlicherem Sprechen um einen Ganzton höher.



Dem schließenden Viertaktsatz (T. 85—88) folgt mit der Verswiederholung ein Fünftaktglied (T. 89—93), das sich öffnend auf den Einsatz des Ritorrells hinspannt. Es ist die einzige durch Dehnung entstehende Fünftaktgruppe; vgl. die auf echter Fünftaktigkeit beruhenden Halbsätze der Singstimme: T. 37—41, 65—69, 98—102, 103—107, 108—112. Der in den Takten 85 bis 88 taktweise erfolgende Harmoniewechsel treibt den Satz, der zuvor auf dem liegenden Dominantbaß (T. 77 ff., T. 81 ff.) ins Stagnieren geraten war, mit neuem Impuls auf den Schlußteil zu. Obwohl mit ihm als Musik und Sinn nur das immer Gleiche nun zum dritten Mal einsetzt (T. 94 ff.), erscheint sein auftaktiger Beginn, die Wiederaufnahme der Gerüstbaustruk-

tur, als Umschlag, bewirkt durch den gegensätzlichen Bau des ihn vorbereitenden Satzgliedes in nachdrücklich abtaktiger Versvertonung und Periodenstruktur.

## 2. Isolierung der die Reprise-Strophe einleitenden Konjunktion

Das bedeutungsvoll Hinweisende der Überleitung in *Versunken*, verursacht durch die Isolierung der umwendenden Konjunktion *doch* und Dehnung des zweiten Halbsatzes zu einem ungeradtaktigen Satzglied, wiederholt Schubert mit den gleichen Mitteln in *Willkommen und Abschied* (Goethe), XX 419 b D 767. Die b-Fassung in C-Dur erschien als op. 56,1 im Frühjahr 1826, die ursprüngliche Fassung a in D-Dur entstand im Dezember 1822.

Dem letzten Verspaar der Schlußstrophe

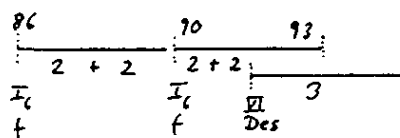
*Und doch, welch Glück, geliebt zu werden,  
Und lieben, Götter, welch ein Glück!*

wird der musikalische Satz der die zweite Strophe beschließenden Verse unterlegt, vgl. Fassung b, T. 38 ff.


*In meinen Adern welches Feuer!  
In meinem Herzen welche Glut!*


Mit T. 96 beginnt unter halbtaktiger Verschiebung des ursprünglichen Satzes gegen den 4/4-Takt (vgl. T. 38: Einsatz im zweiten Halbtakt) die Wiederaufnahme, die sich jedoch nicht glatt an den vorangehenden Teil der Strophe anfügt. Schubert läßt die Schlußverse als Besiegelung des Liedes hervortreten, wenn er ihren Sinnkern, das *Und doch*, aus dem Verszusammenhang herauslöst und für sich in einem Dreitaktglied den Schlußversen voranstellt. Der Satz der vorausgehenden Verse 5/6 gliedert geradtaktig in Periodenhalbsätzen:

*Etwas langsam: Ich ging, du standst und sahst zur Erden . . .*



Gleichzeitig mit dem Abschluß des Nachsatzes im Trugschluß *Des*-Dur (T. 93) setzt im Klavierpart, wieder in *geschwindem* Tempo, ein Dreitaktglied an, das sich, mit dem Dominantsept-Akkord (T. 94/95:  $\text{G}_5^6 - \text{G}_2$ ) in den C-Dur-Raum zurückführend, mit weit ausholendem Baß auf die Reprise hin öffnet

und das gedehnte  trägt. In der a-Fassung fehlt die metrische


Weitung des Satzes, die in der b-Fassung den Einsatz der Schlußverse so überzeugend auslöst. Dort nimmt das öffnende Satzglied nur *zwei* Takte ein (T. 93/94). Das , ohne die Dehnung von weitaus geringerer Eindringlichkeit, stört <sup>Und doch</sup> nicht den glatten Fortgang des Liedes. In der endgültigen Fassung vergrößert Schubert die Halbtakte von T. 94 der Erstfassung zu zwei ganzen Takten (T. 94/95) und verdeutlicht die Funktion von T. 93 als *Gliedansatz* durch neue Tempobezeichnung.

Auch in *Pilgerweise* (Schober), 1823, XX 429 D 789, leitet Schubert die Wiederkehr einer Liedstrophe dadurch ein, daß er der Schlußstrophe die sie eröffnende Konjunktion vorangehen läßt, welche einen Sinnzusammenhang herstellt und eine musikalische Reprise nahelegt. Es ist hier das konsequente *Drum* (*kann ich nur von Gaben leben*), mit dem die achte Strophe anhebt, das eine Rückkehr zum Satz der Anfangsstrophe veranlaßt. Vgl. den Bezug auf die der letzten Strophe am Ende des Liedes noch einmal folgende erste:

Vers 3/4: *O reicht mit freundlicher Gebärde*  
*Der Liebe Gaben mir heraus.*

Die Reprise wird rückläufig vorgenommen:

	Liedbeginn		Reprise
↓	Str. 1: T. 9—27	=	↑ Str. 1: T. 132—155
	Str. 2: T. 28—42	=	Str. 8: T. 117—131

Anders als in *Versunken* und *Willkommen und Abschied* tritt in diesem Lied die Reprise nicht als Gegenwirkung zum überleitenden Satzglied ein. Ein die geradtaktige Gliederung der vorangehenden Strophe fortführendes Viertaktglied (T. 113—116) im Klavierpart bereitet sie vor, in dessen dominantischen dritten Takt (T. 115) die Singstimme mit dem  einsetzt und auf den Anschluß der Reprisenstrophe aufmerksam macht. <sup>Drum</sup>

In der Vertonung von Mayrhofer's *Atys*, 1817, XX 330 D 585, löst das zu Beginn der Reprise (Strophe 5, T. 80 ff.) abtaktig für sich gesetzte, den ganzen Takt füllende Adverb *dort* eine Vergrößerung der Versdeklamation und eine veränderte Gliederung der ganzen Strophe aus.



### 3. Einführung der Reprise durch ein vergrößertes, ungeradtaktiges Satzglied

Bei der Einführung der Reprisen in *Versunken* und *Willkommen und Abschied* als Notwendiges, zwingend Ausgelöstes hat das Metrum entscheidende Bedeutung. In beiden Kompositionen öffnet sich der Satz in einem ungeradtaktigen, vergrößerten Glied auf die Reprise hin. Die in dem vorangehenden Liedteil errichtete metrische Ordnung wird in dem überleitenden Abschnitt unterbrochen, um durch die Reprise selbst wiederhergestellt zu werden. In der kompositorischen Anlage, nicht aber in der musikalischen Ausführung, entspricht solches Bauen der unter A. 1. beschriebenen Vorbereitung des Liedbeginns im Klaviervorspiel<sup>21)</sup>. Es liegt den zur Reprise überbrückenden Satzabschnitten von *Der Schiffer*, *Die böse Farbe* und *Erstarrung* zugrunde.

*Der Schiffer* (Fr. Schlegel), 1820, XX 377 D 694

Die beiden Strophen Schlegels von ungleicher Länge werden in der Vertonung einer dreiteiligen Anlage eingeordnet.

A D-Dur T. (1) 5—27	1	<i>Friedlich lieg' ich hingegossen,</i>
	2	<i>Lenke hin und her das Ruder,</i>
	3	<i>Atme kühl im Lichte des Mondes,</i>
	4	<i>Träume süß im stillen Mute;</i>
	5	<i>Gleiten laß ich auch den Kahn,</i>
	6	<i>Schaue in die blanken Fluten,</i>
	7	<i>Wo die Sterne lieblich schimmern,</i>
	8	<i>Spiele wieder mit dem Ruder.</i>
B h-Moll H-Dur T. 28—43	1	<i>Säße doch das blonde Mägdlein</i>
	2	<i>Vor mir auf dem Bänkchen ruhend,</i>
	3	<i>Sänge schmachtend zarte Lieder.</i>
	4	<i>Himmlisch wär mir dann zu Mute,</i>
	5	<i>Ließ mich necken von dem Kinde,</i>
	6	<i>Wieder tändelnd mit der Guten.</i>
A' D-Dur T. 44—56	7	<i>Friedlich lieg' ich hingegossen,</i>
	8	<i>Träume süß im stillen Mute,</i>
	9	<i>Atme kühl im Licht des Mondes,</i>
	10	<i>Führe hin und her das Ruder.</i>

Die vier Schlußverse der zweiten Strophe, die in spielender Vertauschung die Verse 1, 4, 3 und 2 der ersten Strophe wiederaufnehmen, geben Anlaß

<sup>21)</sup> Die im folgenden, II. C. 3., zu besprechenden ungeradtaktigen Satzglieder unterscheiden sich von den unter II. A. 1. behandelten dadurch, daß sie innerhalb von *Periodenbau* gebildet werden.


 Friedlich liegt'ich hin—ge—gossen

Friedlich lieg' ich hin— ge — gossen

Sä ———— ße doch das blonde Mägdlein

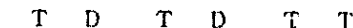
Sä ———— ße doch das blonde Mägdelein



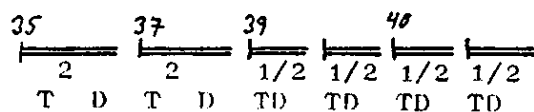
Vor mir auf dem Bänk-chen ruhend

Vor mir auf dem Bänk-chen ruhend


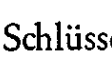

Im B-Teil bindet er, dem sprachlichen Zusammenhang folgend, je drei Verse in einen Periodensatz (Vers 1—3, T. 29—34; Vers 4—6, T. 35—42). Die erste Periode setzt nach einem Vortakt (T. 28) ein und enthält drei Zweitaktglieder:



kalisch identischen Takte 39 und 40 nehmen je einen Halbvers auf, so daß hier wie in den A-Teilen die vier Hebungen voll ausgeführt werden. Der Harmoniewechsel beschleunigt sich um das Vierfache:



Der Satz drängt auf die Wiederholung des Schlußverses hin (T. 41/42), der wieder als Zusammenhang von  $1\frac{1}{2}$  Takten bei einer Umkehrung des harmonischen Gefälles über dem Grundton der Tonika,  ${}_1H$ , die Strophe eigentümlich abrupt beendet. Die Singstimme setzt den Vers in Entsprechung zu den Takten 39/40 vom *fis*<sup>2</sup> fallend an, führt aber in Dreiklangsbrechungen über die Stelle der Zäsur in T. 39/40 (5. Achtel) hinweg und schließt mit der

knappen Wendung  auf dem zweiten Achtel von T. 42. Mit solcher Endung wird der Strophenschluß lakonisch und kurzatmig den natürlich ausschwingenden Schlüssen  oder  aller vorangehenden Verse entgegengesetzt. Er stellt keinen endgültigen, befriedigenden Abschluß dar. Der Baß des Klavierparts wird während der Takte 41/42 in den oktauierten Grundton der Tonika  ${}_1H$  fixiert, während die rechte Hand die Schlußwendung der Singstimme mit den notwendigen Dominantklängen stützt. In T. 42 kehrt sich die im B-Teil bisher durchgehend öffnende Faktur der Glieder, T—D (vgl. auch T. 33/34 über liegendem  $H$  im Baß), um in die schließende Folge D—T vom ersten zum zweiten Achtel.

Die pulsend nachschlagende Bewegung des B-Teils wird mit dem Schlußvers zu synkopischem Drängen (T. 41/42): Die Synkopierung wechselt in den Baß. Der Klaviersatz treibt in Portato-Artikulation, den Nachsatzschluß der Singstimme ignorierend, weiter auf T. 43 zu, der die unruhige Bewegung in breiten, halbtaktigen Klängen sammelt ( $I = VI-V_7$ ) und den Satz zur Reprise öffnet. Mit T. 41 beginnt im Klavierpart ein in Baßführung, rhythmischer Bewegung und Artikulation neues 3-taktiges Satzglied, dessen Funktion die Vorbereitung der Reprise ist. Das Versende in T. 42 wird flüchtig, beiläufig ausgeführt.

Die Einführung der Reprise in *Der Knabe* (Schlegel), 1820, XX 374 D 692, durch den 15. Vers, *Wär' ich über jene Hügel*, dessen Sinngehalt die rhythmisch-metrische Vergrößerung der ganzen Schlußstrophe auslöst, ist im I. Teil (S. 51) erwähnt worden. Vers 15 ist dreitaktig innerhalb eines öffnenden Viertaktgliedes im Klavierpart.



In allen anderen Versen, die zwei oder vier Takte füllen (Ausnahme: der gedehnte Vers 10, T. 37—41), fallen die vier Hebungen regelmäßig auf die Halbtakte (Vers 1—3, T. 5—14; Vers 4—5, T. 19—22; Vers 8—9, T. 33 bis 36; Vers 11—12, T. 45—48) oder die Volltakte (Vers 6—7, T. 23—30; Vers 10, T. 37—41: Dehnung der dritten Hebung über zwei Takte; Vers 13—14, T. 49—56; Vers 16—17, T. 63—82) bei liedhafter, streckenweise völlig glatter Deklamation in Achteln oder Vierteln.

Vgl. z. B. die Vers 15 vorangehenden Verse:

T. 49—52:	2/4   ♩ ♩   ♩ ♩   ♩ ♩   ♩ ♩
T. 53—56:	2/4   ♩ ♩   ♩ ♩   ♩ ♩   ♩ ♩
	Daß die Lüf - te laut er - klingen
	Weiß nichts mehr von Band und Zügel

Vers 15 wird als einziger nicht gleichmäßig skandiert vorgetragen. Die Singstimme setzt mit punktiertem Viertel die erste Hebung an (T. 59) und faßt im zweiten Takt (T. 60), beweglich impulsiv sprechend, *zwei* Hebungen zusammen; die letzte mit der klingenden Endung trifft einen dritten Takt (T. 61). Der vierte (T. 62) bleibt im Gesangspart leer. Die obere Randstimme der Akkorde der rechten Hand greift mit dem Anstieg vom  $d^2$  über  $dis^2$  zur großen None  $fis^2$  (T. 61/62) über dem Stützbass auf der Terz der Dominante,  $gis$ , die Melodiegeste des überleitenden Verses auf (T. 59—61:  $d^2—e^2—fis^2—b^1$ ), führt sie, nicht in die Quinte  $b^1$  fallend, in die Oktave der Dominante,  $e^2$ , und öffnet das Satzglied in flachem Bogen auf die Reprise hin.

In *Die böse Farbe, Die schöne Müllerin* Nr. 17, 1823, XX 449 D 795, geht der letzten Wiederkehr des Anfangsteils des Liedes (vgl. T. 5 ff.; T. 13 ff.; T. 32 ff.; T. 36 ff.) mit der zweiten Hälfte der Schlußstrophe

T. 52 ff.:           *Ade, ade! und reiche mir*  
                       *Zum Abschied deine Hand!*

ein 3-taktiges, öffnendes Satzglied mit der ersten Strophenhälfte voraus:

T. 49—51:        *O binde von der Stirn dir ab*  
                      *Das grüne, grüne Band!*

Während alle übrigen Halbsätze des Liedes geradtaktig gliedern (Strophe 1—4: jeder Vers füllt zwei Takte; Strophe 5: verdoppeltes Deklamations-tempo, je zwei Verse füllen zwei Takte), wird der die Reprise auslösende Halbsatz durch Wiederholung des zweiten Verses zu Dreitaktigkeit gestreckt. Die Singstimme drängt, den verkleinerten Deklamationsrhythmus der 5. Strophe beibehaltend, in Punktierungen vorwärts, ohne daß der Versabschluß wie bisher ihre Phrase als geradtaktig begrenzen könnte. In raschem, steil aufwärtsgerichtetem Anstieg auf den Dreiklangstufen von *b*-Moll erreicht sie den Hochtou *fis*<sup>2</sup> bereits im ersten Takt des Gliedes und nimmt in einer einzigen Geste den Melodieduktus des Reprisesbeginns vorweg: In den Takten 52/53 (*H*-Dur) greift die Singstimme, wieder in rhythmischer Vergrößerung der Deklamation, mit *drei* Ansätzen zum *fis*<sup>2</sup> aus<sup>22</sup>):



Eine Wiederaufnahme des A-Teils (Strophe 1 und 2, T. 8—44) erfolgt in *Erstarrung*, *Winterreise* Nr. 4, XX 520 D 911, mit den beiden Schlußstrophen

T. 65 ff., Strophe 4: *Soll denn kein Angedenken . . .*  
und Strophe 5: *Mein Herz ist wie erfroren . . .*

Der Mittelteil des Liedes in *As*-Dur (Strophe 3: *Wo find' ich eine Blüte . . .* T. 47 ff.), dem Periodenbau zugrundeliegt, führt mit einer Wiederholung der Verse 1/2 der dritten Strophe zurück in das *c*-Moll der Rahmenteile. Nach durchgehend 4-taktiger Gruppierung der Halbsätze im *As*-Dur-Teil (T. 48—51, T. 52—55, T. 56—59) leitet ein Fünftaktglied (T. 60—64: 2+3) die Reprise ein. Alle Halbsätze sind durch harmonisch schließende Faktur und fallende Melodiebewegung im Gesangspart gekennzeichnet. Die wiederholten Verse 1/2

*Wo find' ich eine Blüte,*  
*Wo find' ich grünes Gras?*

stehen ganz im offenen Dominantseptklang von *c*-Moll; sie beginnen und enden in der Quintsextlage des *G*-Dur-Septakkords, der Baß wird als Parallelstimme zum Gesang geführt.

<sup>22</sup>) Vgl. zu dieser Stelle: Georgiades, Schubert . . ., 292 f.

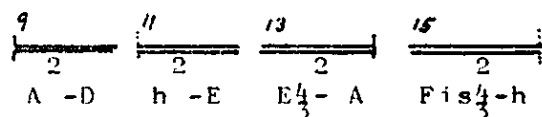
Die Singstimme bewegt sich mit den beiden Versen wie zu Beginn der Strophe (vgl. T. 48—51) im Raum der Sexte  $g^1-es^2$ , doch wendet sie sich in umgekehrter Richtung fragend aufwärts. Der Sequenz der Verse 1/2 in zweimaligem Quintabstieg, T. 48/49:  $des^2-g^1$ ; T. 50/51:  $es^2-as^1$  steht in dem die Reprise einleitenden Satzglied eine Sequenz aus zweimaligem Anstieg in Terzen gegenüber: Vers 1, T. 60/61:  $g^1-h^1$ ; Vers 2, T. 62/63:  $h^1-d^2$ . Mit der Vergrößerung der Appoggiatur  $\mid \text{♪} \text{♪}$  (vgl. die entsprechende Endung in T. 51; vgl. auch T. 49 und 61) zu gedehnt schweifendem  $\mid \text{♪} \text{♪} \mid$  in T. 63 greift die Singstimme vor dem Quintton  $d^2$  zur Sexte  $es^2$  aus. Die rechte Hand des Klavierparts weist über liegender Terz der Dominante im Baß über den aushallend offenen Schluß der Singstimme hinaus weiter, ihre Triolenfiguren auf den Reprisenbeginn hin verengend (T. 64).

Die Kraft zielenden Hinweisens im überleitenden Satzglied durch metrische Vergrößerung verleiht dem Einsatz der Reprise besonderes Gewicht, er wird durch metrischen Bau als bedeutungsvoll herausgestellt<sup>23</sup>).

<sup>23</sup>) Georgiades bespricht in Schubert . . ., 91 und 229 f. die Einführung der Reprisen in *Am Flusse* und *Wohin?*.

Durch das Verfahren metrischer Vergrößerung wird der Einsatz des *Refrains* in *Ungeduld*, *Die Schöne Müllerin* Nr. 7, XX 439 D 795 ausgelöst:

Der Strophenteil, T. 9—18, reiht fünf 2-taktige Satzglieder aneinander, die jeweils einen der fünfhebigen Verse tragen. Die stumpf endenden Verse 1—4 bilden eine Sequenz von vier Zweitaktsätzchen, die beiden ersten in harmonisch öffnender Richtung, die beiden folgenden von schließendem Bau:



Während der Wechsel der harmonischen Funktion in den vier Zweitaktgliedern taktweise erfolgt, wird er im fünften, T. 17/18, verdichtet zu einem Wechsel von Dominante und Tonika mit jeder Taktzeit. Es entstehen drei kleine schließende Glieder ( $\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ ), die die beiden  $\frac{3}{4}$ -Takte als Hemiolenbildung zu einem  $\frac{3}{2}$ -Takt zusammenfassen:



Der metrischen Vergrößerung entspricht eine Dehnung der Endung des fünften Verses, der wie der Refrainvers (Vers 6) klingend schließt. Die stumpfen Endungen

---

der Verse 1—4 fallen stets auf das zweite Viertel. Der hemiolische Großtakt wird bis in seine letzte Taktzeit von Vers 5 ausgefüllt. Zum Einsatz des Refrains und der Vertonung des 5. Verses vgl. ausführlich Georgiades, Schubert . . ., 248/49.

Ausweiten des Satzes in einer Hemiolenbildung war auch im Klaviervorspiel zu *Tiefes Leid* begegnet (vgl. S. 124); vgl. weiter den Schluß des Liedes *Du liebst mich nicht* (Platen), 1822, XX 409b D 756, T. 50/51.

## NACHWORT

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung einer Dissertation, die ich im Winter 1967 der Philosophischen Fakultät der Universität München vorlegte.

Sein Gegenstand gehört in den Bereich der zentralen Forschungsgebiete meines Lehrers, Prof. Dr. Thrasybulos G. Georgiades; seiner Arbeitsweise sind die folgenden Untersuchungen in methodischem Ansatz und Fragestellung in besonderem Maße verpflichtet.

Ich möchte ihm von Herzen danken für alle Förderung in Gesprächen und Versuchen der musikalischen Realisierung, die dem Entstehen meiner Arbeit die entscheidenden Impulse gab.

Ich danke auch Frau Bettina Wackernagel M. A. für ihre Hilfe beim Korrekturlesen sowie Herrn Christian Mai für die Herstellung der Notenbeispiele.

Wolfenbüttel, im September 1969

*Erdmute Schwarmath-Tarján*





## AUSGABEN

Franz Schuberts Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie XX, Bd. 1—9: Lieder und Gesänge, ed. Eusebius Mandyczewski, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1894/95.

Franz Schubert, Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, nach den ersten Drucken revidiert von Max Friedlaender, Bd. 1—7, Leipzig, Peters.

## TEXTAUSGABEN

*Matthäus Edlen von Collin's* nachgelassene Gedichte, ausgewählt und mit einem biographischen Vorworte begleitet von Joseph von Hammer, Wien 1827.

Poetische Betrachtungen in freyen Stunden von *Nicolaus* (Jacob Nicolaus Craigher). Mit einer Vorrede und einem einleitenden Gedichte begleitet von Friedrich Schlegel, Wien 1828.

*Johann Mayrhofer*, Gedichte, Wien 1824.

## VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR

Bauer, Moritz: Die Lieder Franz Schuberts, I. Band, Leipzig 1915.

Bosch, Hans: Die Entwicklung des Romantischen in Schuberts Liedern, Diss. Erlangen 1930.

Brown, Maurice J. E.: Schubert's „Wilhelm Meister“, in: MMR 88, 1958, 4—12.

Bücken, Ernst: Das deutsche Lied, Probleme und Gestalten, Hamburg 1939.

Capell, Richard: Schubert's Songs, London 1928.

Deutsch, Otto Erich: Schubert, Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order, London 1951.

— Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, II, 1, Leipzig 1914.

— Schubert, Die Erinnerungen seiner Freunde, Leipzig 1957.

— Franz Schuberts fünf erste Lieder. Nach den fünf Erstdrucken und einer Handschrift in Faksimile-Reproduktion herausgegeben von O. E. Deutsch, Musikalische Seltenheiten, Wiener Liebhaberdrucke Bd. IV, Wien, Universal-Edition, 1922.

— Schuberts zwei Liederhefte für Goethe, in: Die Musik XXI, 1, 1928, 31—37.

Dickinson, A. E. F.: Fine Points in „The Erl King“, in: MMR 88, 1958, 141—143.

Feil, Arnold: Studien zu Schuberts Rhythmik, München 1966.

Friedlaender, Max: Schubert-Album, Supplement, Varianten und Revisionsbericht zum ersten Bande der Lieder von Franz Schubert, Leipzig, Peters, 1884.

Georgiades, Thrasybulos: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, in: Mozart-Jahrbuch 1950, 76—98.

— Schubert, Musik und Lyrik, Göttingen 1967.

Hauptmann, Moritz: Die Natur der Harmonik und Metrik. Zur Theorie der Musik, Leipzig 1853.

Hauschild, Peter: Studien zur Liedmelodie Franz Schuberts, Diss. Leipzig 1963 (maschinenschriftlich).

Holländer, Hans: Die Lieder Schuberts in ersten und späteren Vertonungen, Diss. Wien 1926 (maschinenschriftlich).

Holschneider, Andreas: Zu Schuberts „Frühlingsglaube“, in: Festschrift Otto Erich Deutsch, Kassel 1963, 240—244.

- Kerman Joseph: A Romantic Detail in Schubert's „Schwanengesang“, in: MQ 48, 1962, 19 ff., 36—49.
- Kurth, Ernst: Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, Berlin 1923.
- Mandyczewski, Eusebius: Gesamtausgabe Serie XX, Lieder und Gesänge, Revisionsbericht, Leipzig 1894.
- Mies, Paul: Schubert, der Meister des Liedes. Die Entwicklung von Form und Inhalt im Schubertschen Liede, Berlin 1928.
- Moser, Hans Joachim: Das deutsche Lied seit Mozart, Berlin 1937.
- Osthoff, Wolfgang: Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts, Atti del Congresso Internazionale di Musica Popolari Mediterranee e del Convegno dei Bibliotecari Musicali, Palermo 1954 (1959), 275—288.
- Antonio Cestis „Alessandro vincitor di se stesso“, in: StMw 24, 1959, 13—43.
- Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, Tutzing 1960.
- von der Pfordten, Hermann: Franz Schubert und das deutsche Lied, Leipzig 2/1920.
- Riemann, Hugo: Musikalische Dynamik und Agogik, Hamburg 1884.
- Vademecum der Phrasierung, Leipzig 1900.
- Die Elemente der musikalischen Ästhetik, Berlin 1900.
- Große Kompositionslehre, Bd. I, Berlin 1902.
- System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903.
- L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, Bd. 2, Berlin 2/1919.
- Rosenthal, Felix: Probleme der musikalischen Metrik, in: ZfMw 8, 1926, 260—288.
- Schaeffer, Erwin: Schubert's „Winterreise“, in: MQ 24, 1938, 39—57.
- Scheibler, Ludwig: Franz Schuberts einstimmige Lieder, Gesänge und Balladen mit Texten von Schiller, in: Die Rheinlande, Düsseldorf, April — September 1905.
- Franz Schuberts einstimmige Lieder im Volkston, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1905, 1051—1054, 1091—1094.
- Franz Schuberts einstimmige Lieder nach österreichischen Dichtern, in: Musikbuch aus Österreich, red. von Botstiber, V. Jg., Wien/Leipzig 1908, 3—15.
- Schnapper, Edith: Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzips, Diss. Bern 1927.
- Schünemann, Georg: Erinnerungen an Schubert. Josef von Spauns erste Lebensbeschreibung, Berlin 1936.
- Lieder von Goethe komponiert von Franz Schubert. Nachbildung der Eigenschrift aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek hrsg. v. G. Schünemann, Berlin 1943.
- Stöckl, Rudolf: Die musikalische Gestaltung von Sprachform und Gehalt in Schuberts „Winterreise“, Diss. Erlangen 1949 (maschinenschriftlich).
- Vetter, Walther: Der Klassiker Schubert, Leipzig 1953.
- Wessely, Othmar: Schuberts „Rastlose Liebe“. Ein neues Autograph, in: Musikerziehung V, 1951/52, 208—213.
- Wiehmayr, Theodor: Musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg 1917.

## ABKÜRZUNGEN

Deutsch, Catalogue	Otto Erich Deutsch, Schubert, Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order, London 1951
Deutsch, Dokumente	Otto Erich Deutsch, Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, Leipzig 1914
Deutsch, Erinnerungen	Otto Erich Deutsch, Schubert, Die Erinnerungen seiner Freunde, Leipzig 1957
GA	Franz Schuberts Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, ed. Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1884 bis 1897.
Mandyczewski, Revisionsbericht	Gesamtausgabe, Serie XX, Lieder und Gesänge, Revisionsbericht, Leipzig 1894
MMR	Monthly Musical Review
MQ	Musical Quarterly
StMw	Studien zur Musikwissenschaft
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

Den Liedtiteln wird jeweils die Nummer der Gesamtausgabe, Serie XX, sowie ihre Nummer im thematischen Katalog von Deutsch hinzugefügt, z. B.:

*Erlkönig*, XX 178 a—d D 328



## REGISTER

der zitierten Lieder Schuberts

Die hochgestellten Zahlen beziehen sich jeweils auf die Fußnoten der betreffenden  
Seiten

- |   |   |
|---|---|
| <p>Abendlied der Fürstin (Der Abend rötet nun das Tal) 58</p> <p>Adelaide (Einsam wandelt) 169<sup>17</sup></p> <p>Alpenjäger, Der (Auf hohem Bergesrücken) 58, 67<sup>45</sup></p> <p>Alpenjäger, Der (Willst du nicht das Lämmlein hüten) 57</p> <p>Am Bach im Frühling (Du brachst sie nun) 170<sup>17</sup></p> <p>Am Fenster (Ihr lieben Mauern) 137, 149</p> <p>Am Flusse (Verfließet, vielgeliebte) 2. Komposition, 27<sup>12</sup>, 169<sup>17</sup>, 187<sup>23</sup></p> <p>Am Grabe Anselmos (Daß ich dich verloren habe) 169<sup>16</sup></p> <p>Am Meer (Das Meer erglänzte) 76</p> <p>An den Mond (Geuß, lieber Mond) 170<sup>17</sup></p> <p>An den Mond (Füllest wieder Busch und Tal) 2. Komp., 136 f., 173 ff.</p> <p>An die Apfelbäume (Ein heilig Säuseln) 170<sup>17</sup></p> <p>An die Freunde (Im Wald, im Wald) 110<sup>72</sup></p> <p>An die Leyer (Ich will von Atreus' Söhnen) 57, 152, 153 ff., 158</p> <p>An die Musik (Du holde Kunst) 74<sup>49</sup></p> <p>An die Nachtigall (Er liegt und schläft) 148 f.</p> <p>An die Sonne (Königliche Morgensonne) 68<sup>45</sup></p> <p>Atys (Der Knabe seufzt) 181</p> <p>Auf dem See (Und frische Nahrung) 27<sup>12</sup>, 42—49, 53, 54, 55, 61<sup>43</sup>, 66, 121, 150</p> <p>Auf der Bruck (Frisch trabe sonder Ruh') 27<sup>12</sup>, 69 ff., 127 ff., 130, 152, 155 f., 158</p> <p>Auf der Donau (Auf der Wellen Spiegel) 58, 111, 115 f.</p> <p>Auf dem Flusse (Der du so lustig) 45<sup>30</sup>, 54, 55, 110<sup>73</sup></p> | <p>Aufenthalt (Rauschender Strom) 66, 67</p> <p>Aus Heliopolis I (Im kalten, rauhen Norden) 110<sup>72</sup></p> <p>Aus Heliopolis II (Felsen auf Felsen) 138 f., 140, 141, 152, 157, 158</p> <p>Der Atlas (Ich unglücksel'ger Atlas) 152, 156 f., 158</p> <p>Beim Winde (Es träumen die Wolken) 50, 170<sup>17</sup></p> <p>Blumensprache, Die (Es deuten die Blumen) 68<sup>45</sup></p> <p>Böse Farbe, Die (Ich möchte zieh'n) 182, 185 f.</p> <p>Bürgschaft, Die (Zu Dionys, dem Tyrannen) 125, 131</p> <p>Dithyrambe (Nimmer, das glaubt mir) 67<sup>45</sup>, 132 f., 134</p> <p>Du bist die Ruh' 45<sup>30</sup>, 56</p> <p>Du liebst mich nicht (Mein Herz ist zerissen) 188<sup>23</sup></p> <p>Edone (Dein süßes Bild) 132</p> <p>Ellens Gesang I (Raste, Krieger) 74<sup>49</sup></p> <p>Ellens Gesang II (Jäger, ruhe von der Jagd) 138</p> <p>Epistel. Ein musikalischer Schwank (Und nimmer schreibst du) 112</p> <p>Erinnerungen (Am Seegestad) 169<sup>17</sup></p> <p>Erlkönig (Wer reitet so spät) 21—42, 43, 44, 59, 61, 63, 121 f., 130, 135, 152</p> <p>Erstarrung (Ich such' im Schnee) 27<sup>12</sup>, 123, 130, 135, 182, 186 f.</p> <p>Erster Verlust (Ach, wer bringt die schönen Tage) 169<sup>16</sup></p> <p>Fahrt zum Hades (Der Nachen dröhnt) 74<sup>49</sup>, 101—105, 111, 116</p> |
|---|---|

Fragment aus „Die Götter Griechenlands“ (Schöne Welt) 74<sup>49</sup>, 170<sup>17</sup>  
 Fischer, Der (Das Wasser rauscht') 164<sup>13</sup>  
 Fischermädchen, Das (Du schönes Fischermädchen) 72  
 Fischers Liebesglück, Des (Dort blinket durch Weiden) 75<sup>49</sup>  
 Fischerweise (Den Fischer fechten Sorgen) 29<sup>15</sup>  
 Florio (Nun, da Schatten niedergleiten) 68<sup>45</sup>, 137, 141  
 Frühlingsglaube (Die linden Lüfte) 68<sup>45</sup>  
 Fülle der Liebe (Ein sehnd Streben) 75<sup>49</sup>  
  
 Ganymed (Wie im Morgenglanze) 122, 130, 135, 150  
 Gefangenen Sänger, Die (Hörst du von den Nachtigallen) 68<sup>45</sup>  
 Gefror'ne Tränen (Gefror'ne Tropfen fallen) 146 f.  
 Geheimnis, Das (Sie konnte mir kein Wörtchen sagen) 68<sup>45</sup>  
 Geisternähe (Der Dämmerung Schein) 169<sup>17</sup>  
 Geistesgruß (Hoch auf dem alten Turme) 76  
 Gesang. An Sylvia (Was ist Sylvia) 131  
 Gesang der Norna (Mich führt mein Weg) 72  
 Glaube, Hoffnung, Liebe 110<sup>72</sup>  
 Gondelfahrer (Es tanzen Mond und Sterne) 53, 59, 71—78, 81, 84<sup>59</sup>, 89 f., 150  
 Gott im Frühlinge (In seinem schimmernden Gewand) 169<sup>16</sup>  
 Gretchen am Spinnrade (Meine Ruh' ist hin) 21, 27<sup>12</sup>, 41  
 Große Halleluja, Das (Ehre sei dem Hoherhabnen) 110<sup>72</sup>  
 Gruppe aus dem Tartarus (Horch wie Murmeln) 112, 115 f.  
 Gute Hirte, Der (Was sorgest du) 169<sup>16</sup>  
  
 Halt! (Eine Mühle seh' ich) 27<sup>12</sup>  
 Harfenspieler (Wer sich der Einsamkeit, 1815) 169<sup>16</sup>  
 Harfenspieler I (Wer sich der Einsamkeit, 1816) 111

Harfenspieler II (An die Türen, 1816) 110<sup>72</sup>  
 Heimweh, Das (Ach, der Gebirgssohn) 58  
 Hermann und Thusnelda (Ha, dort kommt er) 42  
 Hoffnung (Schaff' das Tagwerk) 110<sup>72</sup>  
 Hymne III (Wenn alle untreu werden) 137<sup>5</sup>  
  
 Ihr Bild (Ich stand in dunklen Träumen) 76  
 Im Dorfe (Es bellen die Hunde) 27<sup>12</sup>, 65, 75<sup>49</sup>  
 Im Frühling (Still sitz' ich an des Hügels Hang) 110<sup>73</sup>  
 In der Ferne (Wehe dem Fliehenden) 76  
 Irdisches Glück (So mancher sieht) 142<sup>8</sup>  
  
 Jägers Liebeslied (Ich schieß' den Hirsch) 132, 134 f.  
 Junge Nonne, Die (Wie braust durch die Wipfel) 27<sup>12</sup>, 59—65, 66, 74<sup>49</sup>, 121 f., 130, 135, 150  
 Jüngling am Bache, Der (An der Quelle saß der Knabe) 159 ff.  
 Jüngling auf dem Hügel, Der (Ein Jüngling auf dem Hügel) 112  
 Jüngling und der Tod, Der (Die Sonne sinkt) 111, 113, 115  
  
 Kampf, Der (Nein, länger werd' ich) 131  
 Knabe, Der (Wenn ich nur ein Vöglein wäre) 51, 184  
 Krähe, Die (Eine Krähe war mit mir) 137, 144 f.  
 Kriegers Ahnung (In tiefer Ruh') 53, 75<sup>49</sup>, 78—81, 112, 150  
  
 Lachen und Weinen (Lachen und Weinen zu jeglicher Stunde) 45<sup>30</sup>, 54  
 Leidende, Der (Nimmer trag' ich länger) 170<sup>17</sup>  
 Liebe Farbe, Die (In Grün will ich) 27<sup>12</sup>, 65<sup>44</sup>  
 Liebesbotschaft (Rauschendes Bächlein) 50<sup>35</sup>, 52, 75<sup>49</sup>  
 Lied (Ins stille Land) 169<sup>16</sup>  
 Lied der Mignon (So laßt mich scheinen, 1826) 74<sup>49</sup>, 75<sup>49</sup>, 114

Lied eines Kriegers (Des stolzen Männerlebens) 110<sup>73</sup>  
 Lied im Grünen, Das (Ins Grüne) 52  
 Lindenbaum, Der (Am Brunnen) 63<sup>43a</sup>  
 Litaney (Ruh'n in Frieden) 112  
 Lodos Gespenst (Der bleiche, kalte Mond) 125, 131  
  
 Mädchen, Das (Wie so innig) 169 ff.  
 Mädchen aus der Fremde, Das (In einem Tal) 1. Fassung 163 f., 2. Fsg. 164 f.  
 Mädchen von Inistore, Das (Mädchen von Inistore) 169<sup>16</sup>  
 Männer sind méchant, Die (Du sagtest mir es, Mutter) 137, 142  
 Mignon (Kennst du das Land) 42  
 Mignon I (Heiß mich nicht reden, 1821) 112, 113 f.  
 Mignon II (So laßt mich scheinen, 1821) 112, 113 f., 117  
  
 Nacht, Die (Du verstörst uns nicht) 163, 165 f.  
 Nachtgesang (Tiefe Feier) 96<sup>64a</sup>  
 Nachthymne (Hinüber wall' ich) 51  
 Nachtstück (Wenn über Berge) 72<sup>47a</sup>, 110<sup>72</sup>, 112, 113, 116  
 Nachtviolen (Nachtviolen, Nachtviolen!) 110<sup>72</sup>  
 Neugierige, Der (Ich frage keine Blume) 13, 45<sup>30</sup>, 54, 55, 169<sup>13</sup>  
 Normans Gesang (Die Nacht bricht bald herein) 110<sup>73</sup>  
  
 Ossians Lied nach dem Falle Nathos (Beugt euch) 169<sup>16</sup>  
  
 Perle, Die (Es ging ein Mann) 110<sup>72</sup>  
 Philoktet (Da sitz ich ohne Bogen) 131  
 Pilgerweise (Ich bin ein Waller) 110<sup>73</sup>, 181  
 Post, Die (Von der Straße her ein Posthorn klingt) 45<sup>30</sup>, 54  
  
 Rastlose Liebe (Dem Schnee, dem Regen) 21, 23, 27<sup>12</sup>, 41, 125, 126  
 Refrainlieder, Vier:  
     Die Unterscheidung (Die Mutter hat) 142

Die Männer sind méchant (Du sagtest mir) 137, 142<sup>8</sup>  
 Irdisches Glück (So mancher sieht) 142<sup>8</sup>  
  
 Schäfers Klagelied (Da droben auf jenem Berge) 169<sup>17</sup>  
 Schäfer und der Reiter, Der (Ein Schäfer saß) 56 f.  
 Schatzgräber, Der (Arm am Beutel) 68<sup>45</sup>  
 Schatzgräbers Begehr (In tiefster Erde) 110<sup>72</sup>, 112, 113  
 Schiffer, Der (Friedrich lieg' ich hingegossen) 182 ff.  
 Schöne Müllerin, Die  
     Wohin? (Ich hört' ein Bächlein) 27<sup>12</sup>, 187<sup>23</sup>  
     Halt! (Eine Mühle seh' ich) 27<sup>12</sup>  
     Die liebe Farbe (In Grün will ich) 27<sup>12</sup>  
     Der Neugierige (Ich frage keine Blume) 13, 45<sup>30</sup>, 54, 55  
     Ungeduld (Ich schnitt' es gern) 68 f., 187<sup>23</sup>  
     Die böse Farbe (Ich möchte ziehn) 65<sup>44</sup>, 182, 185 f.  
 Schwanengesang  
     Liebesbotschaft (Rauschendes Bächlein) 75<sup>49</sup>  
     Kriegers Ahnung (In tiefer Ruh) 53, 75<sup>49</sup>, 78—81  
     Ständchen (Leise flehen meine Lieder) 132  
     Aufenthalt (Rauschender Strom) 66, 67  
     In der Ferne (Wehe dem Fliehenden) 76  
     Der Atlas (Ich unglücksel'ger Atlas) 152, 156 f., 158  
     Ihr Bild (Ich stand in dunklen Träumen) 76  
     Das Fischermädchen (Du schönes Fischermädchen) 72  
     Die Stadt (Am fernen Horizonte) 76  
     Am Meer (Das Meer erglänzte) 76  
     Sehnsucht (Was zieht mir das Herz) 50, 68<sup>45</sup>  
     Sehnsucht (Der Lerche wolkennahe Lieder) 143  
     Sehnsucht (Ach! aus dieses Tales Gründen) 126



Schnsucht (Die Scheibe friert) 27<sup>12</sup>, 67<sup>45</sup>,  
 112, 113, 116 f., 131, 137, 150  
 Sei mir begrüßt (O du Entrißne mir)  
 126 f.  
 Selige Welt (Ich treibe auf des Lebens  
 Meer) 140, 141  
 Sonett III (Nunmehr, da Himmel, Erde  
 schweigt) 132  
 Stadt, Die (Am fernen Horizonte) 76  
 Ständchen (Leise flehen meine Lieder)  
 132  
 Sterne, Die (Wie blitzen die Sterne) 27<sup>12</sup>,  
 59, 75<sup>49</sup>, 81—90, 121, 150  
 Sternennächte (In monderhellten Näch-  
 ten) 170<sup>17</sup>  
 Stürmische Morgen, Der (Wie hat der  
 Sturm zerrissen) 139 f., 141  
  
 Täuschung (Ein Licht tanzt freundlich)  
 137, 140 f., 167 f.  
 Tiefes Leid (Ich bin von aller Ruh' ge-  
 schieden) 124, 130, 188<sup>23</sup>  
 Todesmusik (In des Todes Feierstunde)  
 68<sup>45</sup>  
 Tod und das Mädchen, Der (Vorüber,  
 ach, vorüber) 115  
 Totengräberlied (Grabe, Spaten, grabe)  
 58  
 Totengräbers Heimwehe (O Menschheit)  
 27<sup>12</sup>, 66 f., 74<sup>49</sup>, 110<sup>72</sup>, 123 f., 150  
 Totengräberweise (Nicht so düster, nicht  
 nicht so bleich) 110<sup>72</sup>, 135 f.  
 Trinklied (Bacchus, feister Fürst des  
 Weins) 142<sup>8</sup>  
  
 Unendlichen, Dem (Wie erhebt sich das  
 Herz) 42, 131  
 Ungeduld (Ich schnitt' es gern) 68 ff.,  
 187<sup>23</sup>  
 Unterscheidung, Die (Die Mutter hat  
 mich jüngst gescholten) 142<sup>8</sup>  
  
 Vater mit dem Kind, Der (Dem Vater  
 liegt das Kind) 75<sup>49</sup>  
 Versunken (Voll Locken kraus ein Haupt  
 so rund) 46, 125 f., 175 ff., 180, 181,  
 182  
 Vom Mitleiden Mariä (Als bei dem  
 Kreuz) 110<sup>72</sup>

Wanderer, Der (Wie deutlich des Mon-  
 des Licht) 169<sup>16</sup>  
 Wanderers Nachtlid (Über allen Gip-  
 feln) 96<sup>64a</sup>  
 Wegweiser, Der (Was vermeid' ich denn  
 die Wege) 45<sup>30</sup>, 50<sup>35</sup>, 54, 55 f., 104,  
 112, 137, 143 f.  
 Wehmut (Wenn ich durch Wald und  
 Fluren geh') 51, 59, 90—101, 102, 103,  
 104 f., 112, 113 f., 117, 118, 150  
 Wiegenlied (Wie sich der Äuglein) 50<sup>35</sup>,  
 52  
 Wie Ulfu fischt (Die Angel zuckt) 110<sup>72</sup>,  
 166 f.  
 Willkommen und Abschied (Es schlug  
 mein Herz) 180 f., 182  
 Winterabend, Der (Es ist so still) 137,  
 145 f.  
 Winterreise  
 Gefror'ne Tränen (Gefror'ne Tropfen  
 fallen) 146 f.  
 Erstarrung (Ich such' im Schnee) 27<sup>12</sup>,  
 123, 130, 135, 182, 186 f.  
 Der Lindenbaum (Am Brunnen) 63<sup>43a</sup>  
 Auf dem Flusse (Der du so lustig)  
 45<sup>30</sup>, 54, 55, 110<sup>73</sup>  
 Die Post (Von der Straße her ein Post-  
 horn klingt) 45<sup>30</sup>, 54  
 Die Krähe (Eine Krähe war mit mir)  
 137, 144 f.  
 Im Dorfe (Es bellen die Hunde) 27<sup>12</sup>,  
 65, 75<sup>49</sup>  
 Der stürmische Morgen (Wie hat der  
 Sturm) 139 f., 141  
 Täuschung (Ein Licht tanzt) 137,  
 140 f., 167 f.  
 Der Wegweiser (Was vermeid' ich  
 denn) 45<sup>30</sup>, 50<sup>35</sup>, 54, 55 f., 104, 112,  
 137, 143 f.  
 Wohin? (Ich hört' ein Bächlein rauschen)  
 27<sup>12</sup>, 187<sup>23</sup>  
 Wonne der Wehmut (Trocknet nicht)  
 68<sup>45</sup>, 150 f.  
  
 Züenglöcklein, Das (Kling' die Nacht  
 durch) 146<sup>9</sup>  
 Zürnende Barde, Der (Wer wagt's) 27<sup>12</sup>,  
 67<sup>45</sup>, 152 f., 158  
 Zwerg, Der (Im trüben Licht) 27<sup>12</sup>, 27<sup>13</sup>,  
 29<sup>15</sup>, 112, 113, 117